



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II**

EL SURREALISMO EN LA OBRA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR

Dra. Dña. ISABEL VISEDO ORDEN

REALIZADA POR

**OMNIA AHMED MAHMOUD SALEM
MADRID 2015**

Al hombre más importante de mi vida:
A mi padre, Que en paz descanse.
A mi querida y paciente madre
A mi pequeño gran hermano
Os quiero.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que durante estos años de trabajo han estado a mi lado, amigos, familia y compañeros, y que de una u otra forma han contribuido a que esta tesis haya llegado a buen fin.

Agradezco a mi Profesora, la Dr. Isabel Visado Orden su esfuerzo y dedicación. Agradecerle sinceramente su inmensa amabilidad por haber aceptado dirigir esta tesis doctoral, así como su imprescindible participación intelectual, su gran paciencia y su apoyo incondicional que han hecho posible la finalización de la misma.

Agradezco a mis profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, Universidad de El Cairo, la formación que me han dado para estar en disposición de realizar un trabajo de investigación en el extranjero. Asimismo doy las gracias a mis profesores del Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, por su inestimable ayuda durante todo este período, por haberme dado tan buena formación académica.

Agradezco a mi centro de trabajo, el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, Universidad de Helwan, la oportunidad que me han brindado la oportunidad de poder conseguir el título de doctora en la Universidad Complutense de Madrid.

Especialmente quisiera mostrar mi gratitud y más sincero cariño a mi primera profesora de español Manar Abd el-Moez, sus ánimos y apoyos durante tanto años, agradecerle su amistad, su compañerismo y su ayuda incondicional.

Asimismo quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que han vivido conmigo la realización de esta tesis doctoral, con sus buenos y malos momentos: Saloua Zghidi, Hisham Bidiri, Nabil Moktar, Abeer Moustafa, Teresa Medrano, José María Torres, Adel Sayed y Dr. Hazem Ali.

ÍNDICE

SUMMARY	1
INTRODUCCIÓN	23
<i>A- OBJETIVOS</i>	<i>23</i>
<i>B- METODOLOGÍA.....</i>	<i>24</i>
<i>C- DESARROLLO ESTRUCTURAL.....</i>	<i>26</i>
I. EL SURREALISMO	32
1. <i>EL SURREALISMO FRANCÉS.....</i>	<i>32</i>
1.1. <i>Concepto y orígenes</i>	<i>32</i>
1.2. <i>El surrealismo como movimiento de vanguardia.....</i>	<i>39</i>
1.3. <i>Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire.....</i>	<i>48</i>
1.4. <i>La influencia de Freud</i>	<i>53</i>
1.5. <i>El Dadaísmo: antecedente inmediato del surrealismo</i>	<i>60</i>
1.6. <i>La aparición y el uso del vocablo “Surrealismo”</i>	<i>66</i>
1.7. <i>El surrealismo de Breton</i>	<i>68</i>
1.8. <i>El grupo surrealista de París.....</i>	<i>73</i>
1.9. <i>Etapas y características del surrealismo francés.....</i>	<i>75</i>
1.9.1. <i>El concepto de lo maravilloso</i>	<i>82</i>
1.10. <i>Poética surrealista francesa.....</i>	<i>84</i>
1.10.1. <i>La escritura automática</i>	<i>84</i>
1.10.2. <i>La rebelión de los objetos</i>	<i>91</i>
1.10.3. <i>El azar objetivo</i>	<i>95</i>
1.10.4. <i>El humor objetivo.....</i>	<i>99</i>
1.10.5. <i>El suicidio.....</i>	<i>101</i>

1.11. *El surrealismo y el compromiso político*..... 104

2. *EL SURREALISMO EN ESPAÑA*. 108

2.1. *Concepto de vanguardia en España* 108

2.2. *Ultraísmo y Creacionismo* 114

2.2.1 *Algunos ejemplos creacionistas en la obra de Lorca* 117

2.3. *Recepción del surrealismo francés en España*..... 121

2.4. *la polémica de la denominación del movimiento “surrealista”* 127

2.5. *Los posibles precursores del “surrealismo” en España* 132

2.6. *La Residencia de Estudiantes y las primeras prácticas surrealistas*..... 136

2.7. *Salvador Dalí y el método paranoico-crítico* 142

3. *EL SURREALISMO ESPAÑOL Y EL “GRUPO DEL 27”* 149

3.1. *“La generación o el grupo del 27”* 149

3.2. *La deshumanización del arte y Ortega y Gasset* 157

3.3. *Del Centenario de Góngora al “surrealismo” en el 27*..... 160

3.4. *Identificación de los miembros del 27 con el surrealismo* 162

3.5. *La política y los surrealistas españoles*..... 171

II. ANTECEDENTES SURREALISTAS EN EL ROMANCERO GITANO Y OTRAS COMPOSICIONES POÉTICAS.....177

1. *ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN EL ROMANCERO GITANO* 180

1.1. *Las flores* 185

1.1.1. *Los lirios*..... 185

1.1.2. *La rosa*..... 187

1.2. *Los ojos* 188

1.3. *El sueño*..... 191

1.4. *Los metales* 195

1.4.1. Armas.....	199
1.5. Los colores	203
1.5.1. El amarillo	204
1.5.2. El azul	206
1.5.3. El blanco	207
1.5.4. El gris	209
1.5.5. El negro.....	210
1.5.6. El verde	212
1.6. Las aguas	214
1.7. Mitos clásicos.....	217
1.8. La amputación.....	221
Conclusión	224
2. ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN DOS ODAS LORQUIANAS	227
2.1 “Oda a Salvador Dalí”.....	229
2.1.1. La rosa	230
2.1.2. El sueño	231
2.1.3. Los metales	231
2.4.1. Los colores	232
2.1.5. Mitos clásicos.....	233
2.1.6. Lo universal.....	233
2.1.7. La eternidad.....	234
2.1.8. La libertad	234
2.1.9. Técnicas surrealistas	235
2.2. “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”.....	238
2.2.1. Los metales	238
2.2.2. La amputación	239

2.2.3. Objetos no poéticos	240
2.2.4. Crítica de la ciudad.....	241
2.2.5. Mitos clásicos.....	242
2.2.6. La carne y la libertad	242
2.2.7. El poeta como profeta	243
<i>Conclusión</i>	<i>245</i>
3. ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN LOS POEMAS EN PROSA	
“NARRACIONES”.....	246
3.1. “Santa Lucía y San Lázaro”	250
3.1.1. El ojo objeto-surrealista.....	250
3.1.2. La amputación	255
3.1.3. Objetos no poéticos	256
3.1.4. Los animales.....	257
3.1.5. La inmovilidad.....	258
3.1.6. La ciencia.....	259
3.1.7. El elemento lúdico de la ironía.....	260
3.2. “Nadadora sumergida”	262
3.2.1. La amputación	263
3.2.2. Objetos no poéticos	263
3.2.3. Los animales.....	264
3.2.4. La ciencia.....	264
3.2.5. El cosmopolitismo	265
3.3. “Suicidio en Alejandría”	266
3.3.1. La amputación	266
3.3.2. Objetos no poéticos	267
3.3.3. Los animales.....	267
3.3.4. La ciencia.....	268
3.3.5. El elemento lúdico de la ironía.....	269

3.3.6. El cosmopolitismo 269

3.4. *“Amantes asesinados por una perdiz”* 271

3.4.1. La amputación 271

3.4.2. Objetos no poéticos 272

3.4.3. Los animales..... 273

3.4.4. La ciencia..... 274

3.4.5. Unión de contrastes 274

3.4.6. La metamorfosis 275

3.5. *“Degollación del Bautista”*..... 276

3.5.1. La amputación 277

3.5.2. La ciencia..... 279

3.5.3. El teatro 279

3.5.4. Técnicas surrealistas 280

3.6. *“Degollación de los inocentes”* 281

3.6.1. La amputación 281

3.6.2. Los animales..... 282

3.6.3. La ciencia..... 283

3.6.4. Exaltación de lo exterior 283

Conclusión 286

III. ESTUDIO DEL LIBRO DE POETA EN NUEVA YORK.....287

1. *ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN POETA EN NUEVA YORK*
..... 292

1.1. *Las flores* 292

1.1.1. Los lirios..... 294

1.1.2. La rosa..... 296

1.2. *El ojo-objeto surrealista*..... 300

1.3. *El sueño*..... 308

<i>1.4. Los metales</i>	<i>316</i>
<i>1.5. El color blanco- amarillo- rubio, el azul y el color negro</i>	<i>325</i>
1.5.1. El blanco	325
1.5.2. El rubio-amarillo.....	329
1.5.3. El azul	332
1.5.4. El negro.....	336
<i>1.6. La presencia de las aguas y el mar</i>	<i>337</i>
<i>1.7. La amputación.....</i>	<i>343</i>
<i>1.8. Objetos no poéticos</i>	<i>347</i>
<i>1.9. La ciudad.....</i>	<i>355</i>
<i>1.10. Los animales.....</i>	<i>364</i>
<i>1.11. Mitos clásicos.....</i>	<i>373</i>
<i>1.12. La inmovilidad</i>	<i>380</i>
<i>1.13. La metamorfosis.....</i>	<i>383</i>
<i>1.14. El pensamiento surrealista y las señas de identidad</i>	<i>390</i>
<i>1.15. El efecto subversivo de la verdad.....</i>	<i>398</i>
<i>1.16. Anhelo universal hacia el infinito</i>	<i>402</i>
<i>1.17. El lenguaje universal.....</i>	<i>405</i>
<i>1.18. El viaje como huida existencial.....</i>	<i>409</i>
<i>1.19. El vuelo de la libertad</i>	<i>411</i>
1.19.1. El vuelo	414
1.19.2. Los pájaros	415
1.19.3. La libertad prisionera	418
1.19.4. La sangre	421
<i>1.20. Valoración de la temporalidad y la muerte</i>	<i>426</i>
<i>1.21. La exaltación de la carne como realidad</i>	<i>432</i>

1.22. Crítica y rechazo de la religión	435
Conclusión	447

IV. ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA POSTERIORES A POETA EN NUEVA YORK451

1. “LLANTO DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS”	451
1.1. La vegetación	453
1.1.1. Los lirios.....	453
1.2. Visiones oníricas.....	454
1.3. Los colores	456
1.4. Mitos clásicos.....	457
1.5. La metamorfosis.....	458
1.6. Los animales.....	460
1.7. La ciencia	460
1.8. Pasajes bíblicos.....	461
1.9. La luna- muerte	462
2. “EL DIVÁN DEL TAMARIT”	464
2.1. La vegetación	466
2.2. Los ojos.....	467
2.3. El sueño.....	468
2.4. Las aguas	469
2.5. La mutilación	471
2.6. Los animales.....	472
2.7. Mitos clásicos.....	473
2.8. La metamorfosis.....	474
2.9. La muerte	475

3. “SONETOS DEL AMOR OSCURO”	478
3.1. La vegetación	479
3.2. El ojo.....	481
3.3. El sueño.....	481
3.4. Las aguas	483
3.5. La amputación.....	484
3.6. Crítica de la ciudad.....	485
3.7. Los animales.....	487
3.8. Mitos clásicos.....	488
3.9. Metamorfosis.....	489
3.10. La muerte-luna	489
3.11. La soledad	490
Conclusión	493
 CONCLUSIONES GENERALES	495
 BIBLIOGRAFÍA.....	505
1. OBRAS DE LORCA	505
Poesía.....	505
Teatro	505
Varios.....	506
2. ARTÍCULOS DE PRENSA	508
3. LIBROS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	526

EL SURREALISMO EN LA OBRA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Summary

The main objective of this investigation is the retrieval of the study of possible Surrealism in Federico García Lorca's poetic work, a poet who enjoyed in his time prestige and international fame for decades, and still does.

Numerous articles in magazines and newspapers of his time speak of his writings, literary activities and stand as a testimony of how well-regarded he was during his lifetime and even after his tragic murder death at the hands of fascists right after the outbreak of the Spanish civil war back in July 1936.

Nevertheless, and for diverse reasons, literary, social, as well as the extent of the studies, researches and abundant biographies about him, the study of Surrealism in all his works, such as in his playwrights for instance, has not been sufficiently expanded, and has been overlooked by the extensive bibliographies written about him. We have limited the investigation to his poetic works only.

The extensive bibliographies written about him, is a fact that hindered and held back our efforts, as we had to resort to resources from different libraries, such as the Faculty of Philology of the UCM General Library, the Faculty of Information Science, the Student Residence, as well as the National Library. In addition to the analysis and commentary of his works, not to mention that current publications on him, various literary magazines and articles from the poet's time have been consulted as well. This thesis had to be developed relying on various resources including newspaper

archives, surfing the Internet and library resources in both English and French , which made this part of the study the most time consuming of all the time dedicated to this work.

The primary purpose of this study is to demonstrate that Lorca is a surrealist poet who has written the most prominent books of the Spanish Surrealism. It is a common thing that the critics are at odds over the nature of some of his poetic books, especially those related to Surrealism.

Exhaustiveness is not the academic end of this research, any claims of enlightening immersion into the issue of the French or the Spanish Surrealism, and the Generation of 27, are definitely doomed to failure, because of the multitude of bibliographies written on these subjects. Neither a total approach to the figure García Lorca has been attempted because of our poet's bibliographies abundance.

This investigation is a study of the Surrealism in Spain and concretely, in the poetic work of García Lorca with the end of showing the manifestation of Surrealism in his poetic texts. We have intended to shed light on some aspects of the Surrealism in his poetic work. In fact, it is impossible to approach all these aspects, given the dense bibliography that already exists on both these subjects, and on Lorca himself, his life and Surrealism in his work.

The methodological exposition of this thesis is due to the author's personality and the nature of his work. Being a very well-known figure, it seemed to us little useful to begin this research

with a chapter presenting an outline of his biography, since the life of García Lorca, like that of any other writer, is always important as it explains the formation, the organization and the evolution of his own work. Nevertheless, Lorca's life is assembled in more than one life edition and complete works; therefore, it seemed to us that the fact of approaching it would add nothing new to this study. We know it is crucial to start off with certain episodes of his life reflected in some of his works: his stay in Madrid at the Student Residence; his relationship of friendship-animosity with Dalí; his journey to the United States and Cuba; his homecoming to Spain and his transfer to Granada later; his continuous encounters and meetings with friends, companions and tutors and his continuous trips inside and outside Spain.

In the event of upgrading the coexistence of different art movements like Ultraism-Creationism was achieved in Spain during the twenties, coupled with a long tradition of irrationality in the Spanish literature (San Juan, Quevedo, Ramon Gomez de la Serna or Machado), according to Carlos Bousoño, it would convert this literature into a breeding ground for its ideal development until its final consequences of the proposals of the theoreticians of the French Surrealism, as shown in this thesis.

This thesis adopts an open and descriptive scheme, we have intended to explain the surrealistic character of the author poetic texts by analysing the ones that are fully surrealistic or those poetic texts that include surrealist characteristics be it symbolic, stylistic or thematic.

Given the magnitude of the subject, this thesis is accomplished as a synthesis, along with a larger number of approaches to many possible studies realized in different languages, such as English or French. Therefore, there was no intention to stick to a monographic structure, quite the opposite, the intention was to include as larger number of study approaches as possible. As a result, Lorca had been addressed from every possible coordinates, through broad aspects, to deduce his worldly view: French and Spanish Surrealism, the Generation of 27, his own life, text, intertextuality and critics reaction to his work or his bibliography.

This work began with the study of the Surrealism from its early stages to its development in Spain and its manifestation in the poetic work by Federico García Lorca. Including the understanding of his work, the interpretation by both critics, those in favour of his Surrealism as well as those against it , have been also consulted.

All the used approaches have contributed to shed light in a clear manner on the subject of this investigation, the use of different mechanisms and theoretical criteria can actually be justified in the contemporary thinking by the process of unifying the modern human sciences, in an attempt, to provide a global interpretation of literature works on both human and literary levels.

In its first chapter, this doctoral thesis intents to approach an individual manifestation of Spanish Surrealism through the study of the poetic work of a Generation of 27 poet, Federico García Lorca,

which is a very particular and special case, beginning with a brief approach to the literary historical context within which Lorca's surrealist texts were written, even if Lorca had denied his belonging to Surrealism as a literary movement. Next, the manifestation of that movement in Lorca's texts in terms of thematic and stylistic features meaning that this work has to be approached in both a descriptive and analytical mode.

Surrealism has been studied as a literary movement by many scholars, its manifestations and its historical context, but without providing a glimpse of clarity on the surrealist poetry by Lorca and its specification within the surrealist heritage and its big achievements, therefore in the second, third and fourth chapters an analytic study of the Lorca's works in question has been provided.

This doctoral investigation attempts to offer an approach to the Spanish Surrealism throughout a concrete study of "Poeta en Nueva York", and some poems in the poetic work by García Lorca, beginning with "Romancero gitano" and some poetic or narrative compositions such as antecedents to the Surrealism of "Poeta en Nueva York". This investigation also seeks the analysis of the books following the great surrealist poetic book "Poeta en Nueva York". Starting first by exposing the historical and literary context of the French Surrealism, a step considered necessary due the contact Lorca had with disciples from the French surrealist school.

Next, the manifestation of that movement in Spain and its connections with other avant-garde movements will be addressed,

in addition to the study of Surrealism techniques and stylistic features, such as rhythmic repetition, dreamlike visions, the obsession with the human body and its physiology, love and freedom.

Finally, after Lorca's work, that will include some textual relationships with other fully surrealist works, as well as within the context of the surrealist poetic works of the Spanish Generation of 27, presenting the most prominent peculiarities of the great poet.

Different approaches have been employed all together in order to address the primary objective of this thesis: the possible Surrealism in “Poeta en Nueva York” and in other preceding poems and their contextualization. The descriptive approach has been applied in the first part of this thesis, establishing the origin of Lorca's contact with the Surrealism through direct influences from some members of the Generation of 27, as well as the profound and special relationship Lorca maintained between Dalí and himself, and the literary surrealist legacy until his total involvement with the Surrealism. The direct relationship with the French Surrealism, the importance of joining or no a political party, the social commitment and the defence of the human rights, the active participation in politics at that time: are all marked elements in Federico García Lorca Surrealism, in addition to some aspects of the French Surrealism, how it was received in Spain, reference is also made to the lack of existing unanimity to establish a Spanish form of “Surrealism”. The famous movement also takes

place in the Generation of the 27. The statements of the Generation of 27 members, both those in favour or those against the "Surrealism", and the opinions of literary critics, have also been discussed.

Right after that, one is taken straight to the analysis of the poems written by the author, in the second chapter.

As indicated by its title, the study will address Surrealism in the poetic work prior to the book "Poeta en Nueva York", as a possible surrealist antecedent until the Surrealism is totally prominent in all his poetic work. The "Romancero gitano" will be studied and some other poetic compositions as well; the study will start with the observation of the characteristics and the general characters incorporated as constituent elements in Lorca's poetic work, allowing us to situate it into the literary context of its time. The evolution of Surrealism in the poetic work by the poet is also analysed in the third and fourth part of this thesis. We will also refer to Lorca's vision agreeing with several surrealist authors of the Generation of 27, according to diverse theories established by several literary critics such as Carlos Bousoño for instance.

The third part of this investigation deals with the most important component of his work, dedicated to the study the book "Poeta en Nueva York", it has been selected as Lorca's most important and significant surrealist poetic work, by having thematic connections with several literary and artistic works of the Generation of 27. The stylistic study of the thematic elements and resources would be a contribution from this thesis to the study of

Lorca's Surrealism, the delivery of this thesis will not end up this study which could be extended to Lorca's theatrical writings as well.

Last, but not least, we set off in the last part of this study with the analysis of the author's poems in the book "Poeta en Nueva York", in comparison with previous works such as "Llanto a Ignacio Sánchez Mejías" and other poetic compositions prior to his trip to New York and Cuba, during which he maintains the new surrealist writing style that has deeply branded his book "Poeta en Nueva York" even with a much more composed and slower rate.

The conclusions and the bibliography section is divided into three parts: Federico Garcia Lorca's Works; Federico Garcia Lorca's Bibliography, including a part consisting of articles published in the press and another one dedicated to his books and general Bibliographies.

Throughout the work, it has been our intention to achieve a double purpose: on the one hand, to expand the this author's work, contribute to the evaluation of Garcia Lorca as a surrealist poet of great spans in the surrealist poetry.

On the other hand, we have attempted to bring it closer to the modern reader, by trying to unveil some of the mysteries of the poems of New York and by interpreting the difficult images of Lorca's Surrealism in his most renowned book "Poeta en Nueva York" and his other poetic books.

As assumed from what has already been exposed in this work, Lorca's poetry underwent a noticeable change throughout

his books of poetry, I keenly followed "the path" of the surrealism elements evolution line, in Lorca's successive literature works: *El Romancero gitano*, "Oda a Salvador Dalí", "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", Prose poems "Narraciones", *Poeta en Nueva York*, *Llanto de por Ignacio Sánchez Mejías*, *Diván del Tamarit* y *Poemas del amor oscuro*.

Breton admitted the collapse of the surrealist project and its more ambitious goal: to change the world through the "Revolution of thinking that conditions human life". Luis Buñuel confirmed the same in an interview in *el País semanal* on 30 of March of 1977 "Surrealism was an attempt to change life but we utterly failed".

However, it is clear that this moral-poetic movement reached an extraordinary artistic dimension thanks to the vitality and creativity of its advocates. Thus, the most genuine surrealist poetry in its time, would guide filmmakers, painters, poets, playwrights, artists and writers.

"*Poeta en Nueva York*" is by far Lorca's best surrealist work. A book that represents an unprecedented testimony to the understanding of this period in Spanish literary history, and in the history of mankind in general. Furthermore, it is the result of a long vanguard evolution through which our poet lived with his contemporaries. Lorca devoted his life to transmitting and poetic speech his maxims of love and freedom were the only ones supported by French surrealists; such themes were ever present in Lorca's works until his murder.

The starting point of this reflection, discussed in the first

chapter, is to raise the recognition of the French origin of surrealism in Spain, and its rightful place in the vanguard panorama of 27.

To meet these objectives, this research begins with an outline of Surrealism as a source of Spanish Surrealism with different characteristics from the ideas and concepts advocated by André Breton, to which the 27 members were totally attracted, staying at the students' dorms in Madrid around their trips to France, beginning with Louis Aragon Conference at the students' dorms in Madrid on April 10, 1925, to the collaboration of Salvador Dalí with his paranoiac criticizing method, with regard to the complicated relationship with its ups and downs between Buñuel, Dalí and Lorca.

In this study, the origins and progress, of Surrealism were scrutinized and I came to the conclusion that, there was a political connection between some French surrealists, such as Breton and Aragon and the French Communist Party, by exposing the militancy of several Spanish surrealist in the Spanish Communist Party, however brief it might have been for such well established men of letters as Cernuda, Prados, Alberti and Buñuel, and Lorca's militancy in the Spanish Socialist Workers Party, all this lead to justify a political assessment of the Spanish surrealists. However, this aspect cannot be treated without remembering, as it was the case of Carlos Bousoño, that surrealism is the way if you like a world view rejection of a repressive society, while Marxism was just a mean way to do so.

Given the pioneering nature of several of the 27 members in general and Lorca in particular, this concept has been reassessed in Spain. In order to understand the literary environment of the time, the fundamental part of the French surrealism reception in Spain has also been discussed. Numerous articles, lectures and criticism contrasted with the speed with which certain sectors had welcomed it, and many members of the 27 wrote their works adopting the new aesthetic and suspicion that most critics and Spanish poets showed shortly thereafter. Many have dismissed the Spanish Surrealism on the grounds that there was no automatic writing in the French style, for having drafted a manifesto, in addition to the lack of means of expression exclusively surrealist in Spain such as magazines, newspapers and publications; others denied its existence altogether, and few believed that the Spaniards had developed their own way of Surrealism.

I found it necessary to address the issue of the precursors of this movement in Spain, and the way the issue has been assessed after Lorca's describing the history of the right word to describe the movement, and to choose the most suitable word, surrealism, and the nature of his surrealist practices such as **ANÁGLIFOS** en Students' dorms. Our poet came quite successfully to the tenets of surrealism by applying the "automatic writing", through the dreamy images in several of his poetic works, as acknowledged by such critics as Antonio Manuel Arango, Omaira Hernández Fernández, Juan Antonio Rodríguez Pagan, Angel Rio, Bodini or Alberti,

among others, despite the disagreement of other critics.

The environment at the students dorms during the twenties has been studied, their surrealist activities; and, in particular, Dali, in the second chapter, to whom our poet dedicated a poem with clear avant-garde and surrealist reflections "Ode to Salvador Dalí"; not to mention the role played by Dalí in the Catalan surrealism, which altogether brought new records to better understand the evolution of Surrealism in relation to Lorca and its importance in the Spanish scene.

A large number of critics agree on the fact that the celebration of the centenary tribute to Gongora in 1927 and that marking the tericentenary of Luis de Gongora's death held in Seville, adds up to those who form part of this generation, and thus giving the group the name it holds.

In Lorca's works Gongora influence can clearly be seen on both the metaphors and images. Gongora's influence is by no way accidental because, according to Federico Garcia Lorca, Góngora is the poet responsible for raising the lyrics level of his time by rejecting the vulgar and imperfect feelings technique. And our poet emphasizes that Góngora had managed to dissociate himself from mundane reality to become "an absolute master of poetic reality." In this centenary a group of poets who used to meet in Madrid, travelled to Ateneo de Sevilla, for its celebration. Among those who attended the event were Jorge Guillen, Damaso Alonso, Gerardo Diego Garcia Lorca, Rafael Alberti, Jose Bergamin, Juan Chabás, Salvador Dali, Jose Maria Hinojosa and many others. The

fact that some poets practiced Surrealism and others did not - Salinas and Guillén, to name a few, split up the 27 members into two sides, as Cernuda stated and later rectified by Bousoño. Salinas and Guillen were on one side while Lorca was on the other side along with Cernuda, Prados, Aleixandre, Alberti and Altolaguirre.

The double reality of the presence and, at the same time, the absence of surrealists in the generation of 27, allowed a deep dealing with this group in this thesis, giving priority to the surrealist environment demonstrations in Spain, and Lorca's position within it.

What took place is a further proof of the unique and characteristic nature of the Spanish surrealists, and the role-played by Lorca in the events surrounding the above mentioned proceedings. Indeed, there were no surrealist manifestos in Spain since 1926, the year the French movement official entered Spain. However, there had been attempts of a surrealist manifesto by Emilio Prados on his return from Paris, as announced by the "Spanish Official Journal of Surrealism", "Revista oficial del surrealismo Español", along with several Spanish surrealists manifestos that were never written. The lack of cooperation between the various surrealists led to the ultimate failure of the project, and also it cannot be denied that economic and ideological reasons quite contributed to this breakdown. Spain had no organized surrealism. This phenomenon was, according to Carlos Bousoño, because there had always been the possibility of

creative freedom in Spain. Damaso Alonso stated that Surrealism had existed in Spain long before its slightest appearance in France. However, in Spain itself there were four great poets of the 27 who wrote in surrealist style, but each had an individual and distinctive style, Alberti, Aleixandre, Cernuda and García Lorca. They, along with the contribution of Altolaguirre, Prados, Moreno Villa and José María Hinojosa, represent the apex of the ultimate artistic expression prior to the Spanish civil war.

In order to document and outline the purpose of this investigation, an analysis of all Lorca's poetry in Spanish has been developed, from "*Romancero gitano*" Gypsy Ballads to "*Poemas del amor oscuro*" Dark Love Poems, which is one of his posthumous works. The evolution of Surrealism in Lorca's work has also been contemplated and we concluded that the worldview demonstration of our Granada-born poet coincides with that of the 27 group surrealists.

Furthermore, a thematic analysis of the above mentioned works by Lorca has been performed, based on "*Romancero gitano*" the Gypsy Ballads, in the second chapter, and by following the chronological order of Lorca's poetic works composition, to end up with his posthumous work "*Poemas del amor oscuro*" Dark Love Poems. The second chapter also includes a section dedicated to the study of two of Lorca's odes dedicated to Salvador Dalí and the "Santísimo Sacramento", Blessed Sacrament, and a final section for the prose poems also called "Narraciones", Narrations.

The first paragraph of the second chapter addresses the elements of the surrealistic structure in "*Romancero gitano*", the Gypsy Ballads, and reflects that this collection of romances has its own tale that reveals what we might call the life, passion and death of the gypsy; it carries, almost always, a much more complex meaning determined by the emotional level contained in these poems. The traditional symbols appear to be renewed, and able to create completely new ground breaking and surrealist images breaking with traditional symbols and images, what would apparently be a simple book becomes a poetic enigma. And a way to express this chaotic world and that experience full of pain, it renews its language and adopts surrealist techniques: extensive verses and hallucinatory images, and a recurring use of the word "sonámbulo", "sleepwalker, which refers to the dream, and thus the surrealist movement that also affected Lorca, hints especially at the notions of early stages of sleep and the shadow.

In the following section on the two odes: the first "Oda a Salvador Dalí", "An Ode to Salvador Dali" and the second "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", "Ode to the Blessed Sacrament". Dalí rejected the traditional metaphor, associations of similarity, also the disjointed metaphor for his avant-garde ideal is that: things exist by themselves, a freedom that does not involve a relationship between elements. There are discussions or intellectual "fencing", as Lorca names them in his famous "An Ode to Salvador Dali," discussions that took place on these issues between Federico and his friend and consequently to Lorca who

tends to develop more his surrealistic tools in search of a new poetry.

"Oda al Santísimo Sacramento del Altar", "Ode to the Blessed Sacrament" is also responsible for otherwise making poetry drift away from "*Romancero gitano*", "Gypsy ballads", in the words of Lorca is "a highly expressive, original and a brand new value." In this ode the poet dedicated a segment of text to the disorder of the world, the night time and violence in his rejection of decay and over-romanticizing. Ode offers two levels: the social and ontological. The city represents the socioeconomic system and in turn sensed the drama of human existence, which takes us back to the criticism of religion and social commitment.

In the "Narraciones", "Narratives" section, in these poems Federico Garcia Lorca tried to refine the aesthetic lines he had to pursue after the creation of the "*Romancero gitano*", "Gypsy ballads". He also preferred not to endorse the aesthetic line of coldness that the Catalan painter Salvador Dali was defending, but neither wanted to go on with the poetic passion he had adopted in "Gypsy ballads". Also, he preferred not to endorse the aesthetic line of the coldness that the Catalan painter Salvador Dali was defending, but neither wanted to continue the poetic passion which he had followed in his book Gypsy ballads. These prose poems have evolved from Cubism and geometry to the world of instincts and surrealistic dream, where emotion can return without sentimental ties. The forms merge with each other, animals and people become one, while the poet is also transforming its

aesthetic aspect: from the stylization of the Gypsy ballads, where striking metaphors already appear, the world of the instincts of decapitations; from the excitement of the world distanced Gypsies to the anti-sentimental prose poems. Lorca is seen distancing himself from Gypsy Ballads and moves through a more surrealistic poetic appearance, although lined by consciousness and poetic logic.

Some of these narratives, such as "St. Lucia and St. Lazarus", "Beheading of the Baptist" and "Massacre of the Innocents" are prose whose titles seem to have been drawn from religious paintings, whose scenes of suffering are translated by Lorca surrealist language; scenes marked by the remarkable insensitivity of those who enjoy cruelty and death. Suffering is viewed with utter indifference, it even seems pleasing to use evil vocabulary with violent and aggressive expressions, and Lorca found himself, in the strange and violent language of surrealism, a language to express the frustration, brutality and death issues that concerned most of his life.

This latest study conclusively demonstrates the important link between these works in surrealism. A study was made on "*Poeta en Nueva York*" in the third chapter following the same line. In it the surrealist Lorca is seen as a more intimate, mature and capable of developing poems where reality is completely distorted, in fact reminiscent of his friend Dali paintings. The poems are defined as a complex concept that combines religion, philosophy, literary tradition and social criticism. Through these poems the

poet denounces the dehumanization of the industrialized world, the destruction of the natural and the human sold to capitalism and the loss of such simple values like love. And he does so through highly hazardous and complex images, as well as incoherent and difficult metaphors hard to interpret, therefore, trying uniquely to decipher such metaphors would be a blunder, the surrealistic influence is quite clear by these irrational rebellious images attitude.

In the New York book, along with other themes, appears a voice of deep crying, object of melancholy to his dead childhood, which already appears in the romance of the dead child and the moon that opens the Gypsy ballads and reaches its maximum intensity in the cycle of Poet in New York, it is a theme sunken in the dreamlike atmosphere and the world of dreams.

In Poet in New York we have a surrealistic Lorca, able to develop poems where reality is completely distorted, in fact a reminder of the paintings of his friend Dali, dominated by the technique of combining seemingly unrelated or absurd images. Finally, I think Lorca has offered a frightening dream and an underground version of the American city, more than just a lived experience. The surrealism of "Poet in New York" is the result of a conscious poetic play; we are facing as socially committed surrealism with those who suffer the consequences of the system.

The fourth chapter is centred on the study of Lorca's three works: "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", "Divan del Tamarit" and "*Poemas del amor oscuro*".

The first section of the fifth chapter is dedicated to “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, it is an elegy that combines the popular tradition and a cutting-edge play where innovative poetic devices are mixed with the tradition of medieval elegiac. This poem shares a mournful tone expressed in all its cruelty in the images and symbols of surrealism that are so skilfully exposed and manifested in *Poet in New York*, a masterpiece of Lorca's poetry. The andalucism one would expect in the title has been changed under the influence of the book and the world rooted in *Poet in New York*. The poem takes on a cosmic splendour that brings the moon similar to that seen in *Poet in New York*, with overwhelming predominance of the theme of death through the violent images used to depict the ordeal of the bull. The third part of *El Llanto*, the Weeping, is plain surrealistic aesthetic, as it is in the *Poet in New York*.

The following section on *Divan del Tamarit* represents a synthesis stage of the author while retaining other elements, such as military lexicon in *Romancero*, the ballads. As well as love conflicts in poems like “Preciosa y el aire”, “Beautiful and air”, “La casada infiel”, “Unfaithful Wife” in addition to “Thamar and Amnon.” The erotic power in these poems is distinguished in terms of how the male and female are opposed and attracted to each other: seduction, rape, persecution juxtaposed to immense anxiety of the other's body; and the final breakdown of the relationship. These experiences, love conflict and individuals generate the basic affirmations of the poetic world developed in “*Diván del Tamarit*”.

Thus, the seed of a poetic work stage is at an earlier stage than the same work: anxiety (or despair) love that arises in *Divan del Tamarit* is the evolution of these conflicts in which love has been developed in a particular way that led it to be called "amor oscuro", "dark love".

Divan del Tamarit also connects with Poet in New York. The language of the speaker deepens to be almost transmuted into visionary consciousness; in this realm of the ambiguity pain is the prevailing attitude, and the only answer to the horrible disintegrated space. The language manages to name these new realities, using a surrealistic instrument. And this revelation is embodied in visionary images, strange interior architecture, where sleepwalkers and crazy styles intersect. This apocalyptic evil poetry is where the conflicting love experience condenses, soaks in inconsistency and gloom, now based on a different imagery and surrealistic language.

These Two Great Works With "Gypsy ballads", "Poet in New York" and "Divan del Tamarit" maintain concern for other feelings of Solidarity with the marginalized and persecuted, the use of new poetic principles and the influence of the thoughts of social commitment, defended those years by Alberti and Neruda.

The final section of the fourth chapter on "los Sonetos del amor oscuro" Sonnets of Dark Love, the offered love mage, a very important surrealistic issue drawn in Poet in New York. Love sonnets treat the personal experience of the author, from joy to pain and passion, from enthusiasm to happiness and torment.

Lorca made use of surrealism to consider the gravity of certain themes like love and death. The poet describes an empty world, absent looks is what preludes these poems, since the author's claim is to craft a world away from prying eyes: what appears to be a threat, loneliness in the making, is nothing more than a desire to live on the margins of a slandering society in a loving attitude to all lovers, a clear reference to the oppression, the discrimination and the sexual frustration the poet is suffering from.

We have found surrealistic echoes in the animalization of "las turbias palabras", "murky words" able to "bite"; "Broken blood in the violins" in associating two very distant realities, there are also other resources that lead us to think about the surrealistic beauty of Poet in New York; for example, the use of repetition, or the use of certain proprietary nominal character formulas ("... without wool", "landlocked", "without walls", "no border", "fruitless"...) but, above all, a conception of love as an experience to be lived despite what the society makes us think of both romanticism and surrealism.

In this paper and throughout the three chapters above mentioned – which are visually linked, in the footnotes and in the statements of the studied elements –the surrealistic aspects of all the analysed works. This study also provides the evolution of some images, symbols, and surrealistic elements in the author analysed works, which provide an overview of the succession and development of the surrealist art movement in Lorca's work with a surrealistic climax in Poet in New York and back to classical times,

yes, with hints and surrealistic touches.

In the three chapters we have discovered the dominance of the three basic themes in Lorca's work: love, freedom and death, reflected in different ways, literary and poetic aesthetic forms. The surrealistic strokes were seen in the Gypsy ballads, adding up more intensity in the two odes to Salvador Dali and the Blessed Sacrament. Bursting with strength and momentum over the scene of the poems prose, reaching its climax in Poet in New York. From Lament for Ignacio Sanchez Mejías, the surrealistic connotations going to be used are softened, as better defined brushstrokes, *in Divan del Tamarit* the same style remains serving only two themes of love and death, as two sides of one coin, and finally the dark Love Poems connotations and surrealistic elements are much more defined, intense and sharp.

I have also reviewed the interpretation of the surrealism in the history of literature; the large and numerous existing bibliographies have helped me to reflect on the possible merit of Lorca's work at the reception of Surrealism in Spain, along with the works of his surrealist contemporaries.

Last, but not least, I must admit that the criterion to chosen bibliography is a selective one. Part of the first aim of the thesis has precisely been this: the literature written about Garcia Lorca in both Spanish, English, and French in general – and all the specific bibliography of surrealism and the 27 generation. The mentioned section ends up with a list of some of reference publications consulted in this research.

Introducción

A- Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es la recuperación del estudio del surrealismo de la obra poética de Federico García Lorca, nos proponemos llegar a una síntesis de las manifestaciones de dicho movimiento literario en la obra poética del granadino. Lorca es un poeta que en su época gozó de prestigio y fama internacionales, prestigio que se mantuvo durante décadas. Testimonio del prestigio que el autor tuvo en su tiempo, y después de su fatídico fallecimiento, son los numerosos artículos de revistas y periódicos de su época, que hablan de sus obras y de sus actividades literarias.

Es propósito también de este estudio indagar en el surrealismo lorquiano, buscando las huellas surrealistas de Lorca anteriores y posteriores a su obra del ciclo neoyorquino: *Poeta en Nueva York*, uno de los libros más influyentes del surrealismo español. Esta tesis procura hacer una investigación y un estudio del surrealismo en España y concretamente en la obra poética de García Lorca. Estudiar el surrealismo de Lorca permitirá entender mejor las manifestaciones surrealistas en su obra. Por la amplitud del tema y con el objetivo de poner fin a esta tesis hemos intentado arrojar luz sobre algunos aspectos del surrealismo en su obra poética tal como reza el título de esta tesis, dejando de lado sus producciones de otros géneros literarios.

Actualizando la España de los años veinte, podemos observar la convivencia de distintos movimientos de vanguardia—creacionismo o ultraísmo— que, unida a una larga tradición de irracionalidad en la literatura española (San Juan, Quevedo, Ramón Gómez de la Serna o Machado), según Carlos Bousoño, convierte a esta literatura en una tierra de cultivo idónea para el desarrollo hasta sus últimas consecuencias de las propuestas de los teóricos franceses del surrealismo, según se demuestra en esta tesis.

B- Metodología

El método de esta tesis tiene la peculiaridad de ser abierto y de no ser restrictivo. Sin embargo por diversas razones literarias y sociales entre las cuales destacan la amplitud de los estudios e investigaciones y la abundante biografía sobre nuestro poeta, no se ha aplicado, con la dedicación que merece, el estudio del surrealismo a la totalidad de sus obras literarias, como hemos señalado anteriormente.

La amplia bibliografía sobre el autor, ya mencionada, ha sido el problema fundamental de nuestro trabajo al tener que recurrir a los fondos de diversas bibliotecas, como la Biblioteca general de la Facultad de Filología de la UCM, la de la Facultad de ciencias de la información y la de la Residencia de Estudiantes, también la Biblioteca Nacional, Bibliothèque nationale de France y The British Library en Londres.

Además de los libros dedicados al estudio de sus obras, se han consultado las revistas literarias de la época del poeta así como artículos, estudios amplios y publicaciones actuales sobre Lorca, lo cual ha implicado que una parte importante de esta tesis se haya gestado en distintas Hemerotecas, con visitas virtuales, a través de internet, a fondos bibliotecarios en inglés y francés.

La ambición científica de esta investigación no es la de la exhaustividad ya que pretender cualquier inmersión esclarecedora en el problema del surrealismo francés, o del español necesitaría la ejecución de varias tesis doctorales.

No obstante, somos conscientes, evidentemente, de que se hace imprescindible partir de ciertos episodios de la vida de Lorca, que se reflejan en algunas de sus obras: como su estancia en Madrid y en la Residencia de Estudiantes; su relación de amistad-enemistad con Dalí; su viaje a Estados Unidos y Cuba; su vuelta a España y su posterior traslado a Granada; sus continuos encuentros y desencuentros con amigos, compañeros y tutores; o sus continuos viajes dentro y fuera de España.

Es un método abierto y descriptivo que tiene en cuenta los temas y elementos considerados surrealistas por parte de la crítica, como los que no han llegado a alcanzar dicha consideración.

Todos los enfoques utilizados sean descriptivos, analíticos, o estilísticos pretenden arrojar luz de manera clara, sobre el tema de esta investigación ya que el uso de distintos mecanismos y criterios teóricos puede ser justificado, hoy día, en el pensamiento

contemporáneo, por el proceso de unificación de las ciencias humanas modernas en su intento de proporcionar una interpretación global de las obras literarias, tanto a nivel vivencial como a nivel bibliográfico.

No hemos ceñido a una forma monográfica, sino que se pretendió abarcar el mayor número posible de enfoques de estudios, e investigaciones en distintos idiomas, como el inglés o el francés. De esta manera, se ha abordado a Lorca desde todas las coordenadas posibles, a través de amplias pinceladas para deducir su cosmovisión, su visión del mundo, el surrealismo francés, el español, el grupo del 27, su vida, el texto, la intertextualidad, y la recepción crítica de su obra o su bibliografía.

C- Desarrollo estructural

La elaboración de este trabajo comienza con el estudio del surrealismo desde sus inicios, en cuanto a su desarrollo en España y su manifiesto en la obra poética de Federico García Lorca. Se ha compaginado la comprensión de las obras junto con sus posibles interpretaciones, y en las obras de crítica se ha consultado tanto las que están a favor del surrealismo de Federico García Lorca como las que muestran clara oposición a dicha teoría.

En este trabajo y a lo largo de los capítulos de esta tesis se vinculan visualmente —en las notas a pie de página, y en los enunciados de los apartados y capítulos de los elementos estudiados— los aspectos surrealistas de todas las obras

analizadas. Este estudio ofrece también la evolución de algunas imágenes, símbolos, y elementos surrealistas en las obras analizadas del autor, lo que proporciona una visión de la sucesión y el desarrollo del movimiento de vanguardia surrealista en la obra lorquiana con un clímax surrealista en *Poeta en Nueva York* y una vuelta a la época clásica, aunque eso sí con atisbos y pinceladas surrealistas.

En el primer capítulo, se empieza con un acercamiento breve al contexto histórico literario de los textos surrealistas de Lorca, a pesar de que el propio Lorca negó su afilamiento al surrealismo, como movimiento literario. Para conseguirlo, comenzamos por exponer el contexto histórico—literario, primero en el contexto del surrealismo francés, hecho imprescindible por el contacto que tuvo Lorca con discípulos de la escuela surrealista francesa. A continuación, se aborda la manifestación de ese movimiento en España y sus roces con otros movimientos de vanguardia.

Para tratar el objetivo primordial de esta tesis: el surrealismo de *Poeta en Nueva York* y otros poemas anteriores y posteriores a dicho poemario y su contextualización. En el primer capítulo, se establece el origen del contacto lorquiano con el surrealismo a través de influencias directas de algunos miembros de la generación del 27, la relación profunda, y especial a la vez, que mantuvo Lorca con Dalí, y con el legado surrealista en obras literarias hasta que se llegó a poner en práctica. La relación directa con el surrealismo francés, la importancia de afiliarse o no a un partido político, el compromiso social y la defensa de los derechos

humanos, la participación activa en la política del momento, son elementos que se abordan en el surrealismo de Federico García Lorca. Asimismo, tratamos algunos aspectos de la recepción del surrealismo francés en España, haciendo referencia también a la falta de unanimidad existente para establecer la forma española de “Surréalisme”. El famoso movimiento también se produce en la generación del 27, se tratan también las declaraciones de los miembros del 27 a favor y en contra del “surrealismo”, así como la opinión de los críticos literarios tanto sobre el movimiento como sobre los propios miembros de la generación.

Muchos autores e investigadores han estudiado el surrealismo como movimiento literario y sus manifestaciones, incluyendo el contexto histórico del movimiento, pero sin proporcionar un atisbo de lucidez al carácter surrealista de la poesía lorquiana y su especificación, dentro de la herencia surrealista y sus grandes logros, por lo tanto, en los capítulos dos, tres y cuatro se ofrece el estudio analítico de las obras lorquianas en cuestión.

Esta investigación doctoral pretende ofrecer una aproximación al surrealismo español a través del estudio concreto de *Poeta en Nueva York*, y algunos poemas dispersos en la obra poética de García Lorca, que comienzan con el *Romancero gitano* y algunas composiciones poéticas o narrativas, como antecedentes al surrealismo de *Poeta en Nueva York*. Asimismo, el estudio pretende también analizar la producción poética subsiguiente al gran libro lorquiano surrealista *Poeta en Nueva*

York. Este estudio trata asimismo los temas del surrealismo, sus técnicas, y sus recursos estilísticos, tal como la repetición rítmica, las visiones oníricas, la obsesión por el cuerpo humano y su fisiología, el amor y la libertad. El estudio de la obra de Lorca incluye una relación de elementos surrealistas ofreciendo peculiaridades muy propias del gran poeta. Posteriormente, se trata la manifestación de ese movimiento en los textos lorquianos en cuanto a recursos estilísticos y a temática. La reflexión sobre las obras en cuestión ha de ser descriptiva y analítica.

Pasamos, directamente en el segundo capítulo, al análisis de los poemas que cultiva el autor, y tal como indica el título, se estudia el surrealismo en la obra poética lorquiana anterior al libro de *Poeta en Nueva York* como posibles antecedentes surrealistas hasta que se manifieste el surrealismo plenamente en su obra poética. Empezamos con una introducción sobre unos rasgos y características generales, luego estudiamos el *Romancero gitano* y algunas composiciones poéticas: “Oda a Salvador Dalí”, “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” y “Poemas en Prosa ‘Narraciones’”. Dichas características surrealistas por manifestarse en toda su obra, entendemos que se trata de elementos constitutivos de la poética de Lorca, permitiendo ubicarlo, además, en el contexto literario de su época.

Analizamos la evolución del surrealismo en la obra poética del granadino en la tercera y cuarta parte de esta tesis. Se hace referencia a la visión lorquiana que coincide con varios autores

surrealistas del 27, según diversas teorías establecidas por varios críticos literarios como por ejemplo Carlos Bousoño.

En el tercer apartado de esta investigación, atendemos la parte más importante de su obra, analizando el libro de *Poeta en Nueva York*, libro que ha sido seleccionado por ser la obra poética más importante y significativa del surrealismo lorquiano y por tener conexiones temáticas con varias obras literarias y artísticas de la generación.

Y finalmente, en el cuarto capítulo de este estudio analizamos los poemas cultivados por el autor con carácter posterior al libro de *Poeta en Nueva York*, como *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías* y otras composiciones poéticas posteriores al viaje a Nueva York y Cuba: *Diván del Tamarit* y *Poemas del amor oscuro*, en las cuales, el poeta mantiene este nuevo estilo de escritura surrealista que ha caracterizado profundamente su libro *Poeta en Nueva York* aunque con un ritmo más calmado y pausado.

El estudio de los elementos temáticos y los recursos estilísticos en las obra estudiadas es la aportación de esta tesis a la investigación del surrealismo lorquiano que no se dará por concluida con la entrega de esta tesis ya que podría extenderse al teatro lorquiano.

Con las conclusiones y la bibliografía –que se divide en tres partes: obras de Federico García Lorca; bibliografía sobre García Lorca, que incluye una parte dedicada a los artículos de prensa y otra a los libros y bibliografía general que incluye los libros y las

revistas consultadas, y las ediciones de las obras lorquianas- finalizamos este trabajo con el que, modestamente, deseamos conseguir un doble propósito: profundizar en la obra de este autor, para contribuir a la valoración de García Lorca como un poeta surrealista de grandes vuelos en la poesía surrealista, y por otra parte, intentar acercarlo al lector actual, intentando resolver algunos de los misterios de sus poemas e interpretando las difíciles imágenes del surrealismo lorquiano sean en su libro más afamado, *Poeta en Nueva York*, o en sus otras obras poéticas estudiadas en esta tesis.

I EL SURREALISMO

I. El surrealismo

1. El surrealismo francés

1.1. Concepto y orígenes

Breton pone mucho hincapié sobre la definición de su movimiento y su derecho en el uso del vocablo, y declara:

“Indica mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.”¹

Por lo tanto podríamos afirmar que el surrealismo es una nueva actitud frente al arte, con sus motivos, sus temas y su secreto. El surrealismo valora un nuevo mundo, la región oscura de la conciencia, la subconsciencia y así se convierte el mundo del sueño en nuevo motivo del arte. Asimismo se puede añadir que es un movimiento revolucionario romántico de integración y de negación. Integra lo verdadero y lo falso, la realidad y el sueño, la cordura y la locura, la magia y la lógica. Tal como declaró Guillermo de Torre sobre el superrealismo:

¹ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 30.

² TORRE, Guillermo de: *¿Qué es el superrealismo?*, Buenos Aires editorial

“Esboza el proceso de la “actitud realista”, exalta el poder de la imaginación, la excelencia de “lo maravilloso”, la fuerza imantadora de la libertad; quiere acabar con “el reinado de la lógica”, desacreditar el racionalismo.”²

Jacqueline Chénieux-Gendron aclara que con el surrealismo la imaginación se vuelve práctica:

“El juego de palabras debe hacerse objeto (Duchamp), las formas soñadas deben ser materializadas en un objeto tangible (Breton)”³

En este sentido, el surrealismo integra lo verdadero y lo falso, la realidad y el sueño, la cordura y la locura, la magia y la lógica. Y es también una máquina de negar todas las instituciones, la tradición, la ley, el poder, el esquema de la sociedad, la religión, el arte, el matrimonio, la familia, los cánones de belleza, la burguesía.

Había un instinto de destruir la herencia actual romántica que se podía ver claramente en la proclama futurista italiana que tendía a renegar totalmente el pasado. Este instinto de destruir las obras de arte por parte de los futuristas italianos coincide con la idea surrealista, por ejemplo, de renegar de todo el arte decimonónico por considerar lo únicamente como un fruto burgués del siglo anterior. El surrealista tendrá una postura de agresión, no sólo contra el arte, sino también contra todo aquello que a su juicio proceda de la burguesía. Tal como declaró su máxima autoridad André Breton:

“El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud.”⁴

² TORRE, Guillermo de: ¿Qué es el superrealismo?, Buenos Aires editorial Columbia, 1955, p. 25.

³ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *El surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 15.

Y tal como señaló Anthony Leo Geist en sus definición del surrealismo, su poética y orientación:

“El surrealismo como innovación estilística, constituye el eje entre la estética de pureza y la del compromiso. Puede conducir a su propia superación, empujando al poeta hacia un arte de preocupaciones sociales.”⁵

Este rechazo hacia el siglo XIX se refleja en los pensadores progresistas españoles de la época. Por ejemplo en Ortega y Gasset, que encarnaba una hipotética burguesía moderna y que llegó a recomendar una publicación de “Vidas españolas del siglo XIX”. También reacciona contra el siglo XIX Eugenio D’Ors, a quien Zorrilla le parecía “una pianola” y Bécquer no pasaba de asemejársele a “un acordeón tocado por un ángel”. Antonio Machado sintió una mezcla de repulsa y de admiración por el siglo anterior, que en Jardiel Poncela o en Lorca se convirtió en una nostalgia complaciente.

En España hubo un camino de ida entre el neorromanticismo y el surrealismo. Cuando las fuerzas neorrománticas se pusieron al servicio de los instintos o de la fantasía —en la poesía de los años veinte— tuvieron que coexistir con la poesía pura y con el surrealismo. Antonio Blanch⁶ escribió que en este sentido resultó favorecida la poesía surrealista, mientras que resultaba perjudicada la poesía pura que, sin desaparecer completamente ni cuestionarse su valor, magistral en el caso de Jorge Guillén, no disfrutaba

⁴ BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1985, p. 164.

⁵ GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 35.

⁶ BLANCH, Antonio: *La poesía pura española (conexiones con la francesa)*, Madrid, Gredos, 1976, p. 80.

entonces del honor de ser la preferida entre la mayoría de los poetas del 27.

Por lo tanto la cuestión de calificar y clasificar los autores surrealistas españoles es un tema de suma dificultad, se puede decir que había un grupo de ellos que lo formarían los poetas continuadores del movimiento romántico, y por otro lado figurarían el grupo que siguieron al movimiento francés de manera ortodoxa. Sin embargo, hay que recordar que don Juan Ramón se dio el pre-surrealismo en España con gigantescos pasos en el lenguaje poético. Para el primer grupo de los autores surrealistas declara José María González Muelas y Rozas que el surrealismo “debe entenderse como una técnica más que como una poética.”⁷

A base de resumen de la cuestión del romanticismo en conflicto con el surrealismo citamos esta opinión de Pedro Salinas que afirma que el surrealismo español es una consecuencia del romanticismo:

“En cierto modo, el superrealismo, o las escuelas afines que desde hace veinte años bullen en las letras, podrían tomarse como una consecuencia extrema, desmesurada, de lo romántico.”⁸

Por su parte Guillermo de Torre subdivide en el grupo de los románticos en dos tipos diferentes, el primero sería el pastoral y el segundo el rebelde y concluye con que “el superrealismo es un hijo anacrónico, pero legítimo”⁹ del romanticismo.

⁷ GONZÁLEZ MUELAS Y ROZAS, José María: *La generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1966, p. 17.

⁸ SALINAS, Pedro: *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 120.

⁹ TORRE, Guillermo de: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963, p. 291.

Paul Ilie habla en su libro *Los surrealista españoles* de una modalidad surrealista española que utiliza “el potencial estético de la desilusión”¹⁰ cuyos miembros transformaban un sueño personal en una forma artística más objetiva. Dichos surrealistas españoles a los que se refiere Paul Ilie son aquellos que siguieron en parte la ortodoxia francesa en cuanto a la distinción que establecían entre sus sensaciones y sus fantasías, con lo que construían un objeto-poema independiente que no era reflejo directo de sus sentimientos.

Esta muestra de objetivación surrealista se puede ver en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca donde el poeta expresa y materializa la tortura y el dolor ante una fantasía imposible puesto que en el mundo real es imposible que la vena tenga “tris”:

Un diminuto guante corrosivo me detiene. ¡Basta!
En mi pañuelo he sentido el tris
de la primera vena que se rompe.¹¹

Cabe mencionar asimismo la opinión de Alberto Adell, en un artículo de *Ínsula*, donde expone su convencimiento de que los surrealistas españoles continúan la escuela romántica española:

“no hay más que recordar las apasionadas opiniones expresadas por Cernuda acerca de Gérard de Nerval o de Hölderlin, el homenaje del Alberti surrealista a G. A. Bécquer (los “Tres recuerdos del cielo” de *Sobre los Ángeles*, libro donde en tres partes se repite además de la cita de Byron colocada como lema por Aleixandre al frente de *Espadas como labios*. Por unos y otros hablaba Juan Ramón Jiménez cuando, hacia 1935, aconsejaba

¹⁰ ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, p. 258.

¹¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 130.

desde las páginas de *El Sol* que la misión de los jóvenes poetas españoles era “rehacer a los románticos”, o algo a tal efecto.”¹²

Por lo tanto, el surrealismo es el espíritu romántico de la rebeldía. Era una alianza de técnicas, de una parte la escritura automática, o mejor dicho, el automatismo psíquico, y por otra parte un propósito racional deliberado. La tesis de la alianza entre el automatismo psíquico y la conciencia artística para iluminar la secuencia irracionalista poética española, afirmando que lo que importa en definitiva es el resultado dentro de la teoría en otras palabras hay que fijarse en los resultados y no los planteamientos teóricos.

“El propósito del surrealismo consistía en llegar a derribar todo cuanto social, política y estéticamente consideraba alineante y opresor, sino en encontrar una solución que restituyera al hombre en sí mismo y alcanzar una fusión totalizadora de la vida y del arte.”¹³

Se pueden dividir en dos grupos los autores surrealistas españoles. En primer lugar estarían los poetas continuadores del movimiento romántico, como Aleixandre, Alberti o Cernuda. Y por otro lado, figurarían los creadores que siguieron al movimiento francés de manera ortodoxa, como Pablo Picasso, Salvador Dalí o José María Hinojosa; y, posteriormente, Agustín Espinosa o Giménez Caballero, tal como señala Leo Geist:

“Hay tres clases de poetas: los que dicen cosas incomprensibles sobre tema comprensibles, -Subrealización de lo real; expresión de un mundo comprensible con medios comprensibles- los que dicen cosas comprensibles

¹² ADELL, Alberto: “Inquisición al surrealismo español”, *Ínsula* nº 284-285, Madrid, julio y agosto de 1970, p. 21.

¹³ CORBALÁN, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, p. 220.

sobre temas incomprensibles, -Realización de lo sub-real; expresión de un mundo incomprensible con medios comprensibles-; y los que dicen cosas incomprensibles sobre temas incomprensibles, Desrealización de lo subreal; expresión de un mundo incomprensible con medios incomprensibles.”¹⁴

Si los poetas surrealistas españoles más representativos fueron una continuación del romanticismo, sin duda tuvieron muy poco que ver con el surrealismo francés ortodoxo.

¹⁴ LEO GEIST, Anthony: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 177.

1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia

No cabe duda de que el surrealismo como movimiento es de origen vanguardista tal como confirma Enzensberger cuando señaló que estudiar el surrealismo es plantearse los distintos movimientos de vanguardia porque éste es “el modelo típico y acabado de todos ellos.”¹⁵

Este epígrafe estudia el origen vanguardista del surrealismo y se basa en la hipótesis de que el surrealismo de Lorca tuvo una naturaleza vanguardista y pasará a formar parte del surrealismo español.

En torno a 1920 con Ramón Gómez de la Serna irrumpen en España las vanguardias. Las vanguardias son movimientos europeos diversos en busca de novedades que, ante todo, choquen al lector haciéndose ininteligibles par los “no iniciados”, que sólo juzgan con el “sentido común”; no buscan otro fin que la de producir arte, sin referencias obligadas a la realidad. Se intenta que la literatura, ante todo, asombre y seduzca al lector sacándolo de lo cotidiano, de lo acostumbrado, de los intereses y afanes del día a día.

Ramón Gómez de la Serna define el arte moderno en su máxima con la siguiente declaración:

“Huir de los hombre para acercarse a la humanidad; acercarse a la naturaleza, para conseguir huir de ella a fuerza de tratarla, y después, entre huidas y aproximaciones, centralizarse como en un punto de intercesión por una sobrecreación amanecida de un olvido que aun se recuerde.”¹⁶

¹⁵ MAGNUS ENZENSBERGER, Hans: *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969, p. 171.

¹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 8.

En la literatura tradicional, la relación entre el plano real y el plano evocado era lógica, en el sentido aristotélico. En la vanguardia, la única manera de penetrar su sentido es por vía de la intuición, como confirmo Carlos Bousoño, porque la relación entre ambos planos ha pasado a ser puramente emocional: “la única interpretación verdaderamente fiel es la intuitiva.”¹⁷

El arte se engendra en la imitación de las obras que le preceden, o en su rechazo, o bien en la emoción que le produce otra obra de arte; y, siempre, en cualquier caso, en el enfrentamiento de su visión del mundo con la del resto de los adultos que le rodean. La emoción artística que produce el arte de vanguardia tiene una naturaleza siempre equívoca.

La creación por sí misma lo es todo para los autores que con la herencia recibida del Romanticismo dieron lugar a los movimientos de vanguardia. Leo Geist lo explica de la siguiente manera:

“El arte moderno se niega a recibir y transmitir los tradicionales valores culturales encerrados en el arte del pasado. Es más, el arte nuevo, a nivel teórico, al menos, no pretende transmitir ni comunicar nada: se propone crear. La poesía moderna se crea y se transmite a sí misma; y esa autocomunicación constituye la creación de una nueva cultura.”¹⁸

Para la vanguardia, la poesía es un producto de la voluntad del poeta que se impone a la realidad, llegando incluso a la paradoja de que sea la palabra o la imagen la que termine creando el mundo real. El surrealismo se entiende como un intento de

¹⁷ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, vol. I, Madrid, Gredos, 1985, p. 55.

¹⁸ LEO GEIST, Anthony, op. cit., p. 104.

destruir las normas que rigen la vida cotidiana. Su esencia está en los movimientos de vanguardia que habían cambiado la estética tradicional desde principios del siglo XX, en Europa. Por lo tanto, el surrealismo es, como entiende también Paul Ilie, un “fenómeno europeo general con modalidades nacionales diferentes”¹⁹. Esta tendencia a la diferenciación y a la revelación individual del arte, en España se manifiesta en tantos tipos de surrealismo casi como surrealistas.

Por otro lado, Guillermo de Torre entiende la vanguardia como un común denominador, y como un movimiento siempre extremista y antiburgués. De Torre transcribe, de los “*Documents internationaux del’ Esprit Nouveau*” de Europa, el inventario nominal de la vanguardia, que es el siguiente:

“futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, suprarrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo.”²⁰

Siempre ha habido una falta de conocimiento y una precisa definición del concepto de la vanguardia especialmente para los estudiosos que viene de otros países y que estaban todavía desarrollando o mejor dicho adquiriendo la cultura occidental con los cambios de los movimientos literarios.

Los aires vanguardistas llegaron pronto a España, en 1910 se publica un manifiesto futurista de Marinetti, se manifiesta contra todo lo convencional y exalta con optimismo la civilización mecánica, la conquista de la técnica, el deporte, como ejemplo se

¹⁹ ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 291.

²⁰ TORRE, Guillermo de: Respuesta a “¿Qué es la vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, nº 94, 15 de noviembre de 1930.

hizo famosa la frase: “*Un automóvil de carreras es más hermoso que la victoria de Samotracia*.”. Dos grandes revistas entre otras dedican sus paginas a las vanguardias: *La Revista de Occidente* (fundada en 1923 por Ortega y Gasset) y *La Gaceta Literaria* (creada en 1927 por E. Giménez Caballero y G. De Torre).

En 1925, Ortega publica “*La deshumanización del arte*”, ensayo en el que hace un diagnóstico del arte nuevo, que entre otras cosas, señalaba su carácter *minoritario* (las masas no lo entienden); por otro lado no se dirige a la expresión de lo humano, Ortega fijó el término *deshumanización* que evita los asuntos de la vida, para ser solo arte. Pretende sacar al lector del mundo que vive como persona, pretende que deslumbre su inteligencia con visiones inexistentes en su vivir, lo considera como un juego.

Pueden distinguirse cuatro etapas en el desarrollo del vanguardismo español:

1^a) **De 1908 a 1918.** Primeras manifestaciones de la vanguardia, protagonizadas esencialmente por “Ramón Gómez de la Serna”.

2^a) **De 1918 a 1925.** , es decir, desde la citada llegada de Huidobro hasta los primeros ecos del Surrealismo. Son los años del Ultraísmo y el Creacionismo. Predomina lo lúdico, la exaltación vital y la deshumanización.

3^a) **De 1925 a 1930.** Influjo dominante del Surrealismo, con lo que se inicia una “rehumanización”, acompañada de cierta angustia o rebeldía ante los efectos “deshumanizante” –precisamente- de la sociedad moderna.

4^a) **De 1930 a 1936.** Las inquietudes del momento llevan hacia “un Romanticismo” y al ocaso del Vanguardismo español.

Todos estos movimientos que hemos señalado tienen en común lo que ha recibido del irracionalismo poético y entre otras influencias destacan:

A)- Una rebeldía contra la “tiranía” de la razón y de los convencionalismos.

B)- El placer de transgredir la lógica y de cultivar el absurdo.

C)- El anhelo de la pura creación, de desarrollar sin trabas la imaginación, de jugar libremente con el lenguaje.

A finales de los años veinte en España, se han escogido algunas respuestas que publicó La Gaceta Literaria, a partir de julio de 1930, a “Una encuesta sensacional: ¿Qué es la vanguardia?”. Ramón Gómez de la Serna declara:

“—Pues quizá eso mismo ha influido en su contra... El sentido insultativo penetra en todos, porque aquí, somos muy difusos. Influyen en la denigración los enemigos y logran, al fin, que los amigos de la cosa denigrada comiencen a desdecirse... El caso es que nunca queda nada sano y en pie.”²¹

Esta declaración podría explicar la actitud contradictoria que recibió la mayoría de las obras surrealistas en España, como en el caso de la recepción de la obra de nuestro poeta.

Felipe Ximénez de Sandoval, en su respuesta a la misma pregunta, muestra unos postulados muy próximos a los de algunos miembros del 27:

“...desdén por los academicismos, no obstante los futuros académicos que ya se han dibujado netamente dentro de ella; el olvido del público al hacer Arte; pensando el artista solamente en sí y en su creación; el pensamiento en el público cuando ya no puede coaccionar, o sea cuando la obra está cerrada; la

²¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Respuesta a “¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, nº 85, Madrid, 1 de julio de 1930.

aspiración de manejar ideas universales, el antinacionalismo; novedad o rebeldía en la construcción; juego conceptista; algo de pedantería.”²²

Luis Gómez Mesa expresó asimismo su criterio sobre esta cuestión, también en el nº 85 de La Gaceta Literaria:

“Vanguardia, para mí, significa avanzada. Estar en primera línea. Destacarse. Y esto no se consigue porque sí. Es preciso demostrar un valor efectivo, traer al campo literario inquietudes o aportar novedades o modalidades nada sencillas, que luego, una vez aceptadas y consolidadas, son simples realidades.”²³

Ernesto Giménez Caballero, por su parte, distingue dos tipos de vanguardia en la misma encuesta ¿Qué es la vanguardia?:

1. “la que tenía un aire subvertedor [sic], irracional, libertario dadaísmo, futurismo, maximalismo, cubismo y otros ismos. Lo literario de este grupo fecunda en el movimiento superrealista, que es el príncipe heredero de la vanguardia demoledora.
2. después un aire constructor, ordenador —tomismo, clasicismo, bolchevismo, fascismo, gongorismo... y el resto de los ismos—”²⁴

Sin embargo, el eco producido por el pensamiento europeo en España engendra una vanguardia en la que la teoría y la práctica estuvieron disociadas, según Paul Ilie porque:

“Los grandes poetas y novelistas no estaban interesados en escribir sobre su arte, y por aquella época apenas cultivaron la crítica literaria. Con la excepción de Benjamín Jarnés, y quizá Pérez de Ayala, España careció del genio sintético de un Valéry o un Gide, quienes podían combinar el análisis literario y la escritura creadora.”²⁵

Y aunque esta nómina pudiera extenderse, primero, a Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, y después, a los grandes críticos del 27, como Cernuda, Salinas o Dámaso, también

²² XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: “Respuesta a “¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op., cit.

²³ Ibíd.

²⁴ op. cit.

²⁵ ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 25.

es cierto que ellos carecieron de cualquier perspectiva histórica para explicar movimientos tan relevantes del pensamiento de los que fueron protagonistas.

Germán Gullón nos presenta una definición de los poemas vanguardistas en esta declaración:

“Para identificar, en principio, a un poema como vanguardista, el rasgo más indicativo es la rotura de la arquitectura gramatical o de la lógica interna del poema, o de ambas a la vez, causadas por un desajuste rítmico, su entrecortamiento, y la pérdida del lirismo tonal. Las frecuencias poéticas del léxico sufren también gran trastorno, y las innovaciones verbales y nuevas conjunciones semánticas requieren del lector un desusado esfuerzo para desentrañar las chocantes connotaciones y denotaciones de la innovadora palabra poética.”²⁶

En la literatura tradicional, la relación entre el plano real y el plano evocado era lógica, en el sentido aristotélico. En la vanguardia, la única manera de penetrar su sentido es por vía de la intuición, como confirma Carlos Bousoño, porque la relación entre ambos planos ha pasado a ser puramente emocional:

“La única interpretación verdaderamente fiel (...) es la intuitiva.”²⁷

Carlos Bousoño quien, en su Teoría de la expresión poética, establece las fases necesarias para analizar un poema y el uso de la metáfora simbólica en la cual siempre hay una semejanza emocional que se produce a través de asociaciones no conscientes que suscitan los dos términos de la metáfora. Al hacerlo, Bousoño

²⁶ GULLÓN, Germán: *Poesía de la vanguardia española*, Hispanic Review, vol. 51, Nº 3, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 349.

²⁷ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, vol. 1, Madrid, Gredos, 1985, p. 55.

introduce el término de “lectura simbólica”, que es la que conducirá a la interpretación adecuada del poema por parte del receptor:

“La lectura extraviada se diferencia de la que no lo es en una cosa importante; mientras en esta última la comunicación del poeta es ficticia y la del personaje que figura que es el poeta, real, en aquélla, en la lectura equivocada, son ficticias las dos comunicaciones, ya que el personaje poemático en realidad no está diciendo lo que yo entiendo. Y es que al leer me he apartado de la objetividad, y por tanto del deber que ante la página escrita yo tendría que haber cumplido.”²⁸

Para la vanguardia, la poesía es un producto de la voluntad del poeta que se impone a la realidad, llegando incluso a la paradoja de que sea la palabra o la imagen la que termine creando el mundo real. El surrealismo se entiende como un intento de destruir las normas que rigen la vida cotidiana. Su esencia está en los movimientos de vanguardia que habían cambiado la estética tradicional desde principios del siglo XX, en Europa.

Por lo tanto los surrealistas aprovecharon lo que les ofrecía las imágenes ultraístas ya que descubrieron en dichas imágenes lo que tenían de enérgico, de fuerza, de raíz, de profundo, reconociendo en ellas el material de la sustancia poética, que comunicaba las galerías poéticas del alma con los pozos negros del sentir del hombre entre guerras, cuya búsqueda de identidad no admitía escape.

El surrealismo es una actitud hacia la vida. Dicha actitud surrealista consiste en un esfuerzo por cambiar nuestra percepción de la realidad para que la nueva incluya en el panorama vital o lo maravilloso, a lo fantástico, aboliendo así las convenciones

²⁸ BOUSOÑO, Carlos, op. cit., p. 58.

realistas, visto el surrealismo de esta manera supone también una revolución, una vuelta a la humanización de la vida, para que contenga a las facultades postergadas por el racionalismo, la de soñar, la de fantasear, con todos sus derechos.

En España se minimiza la radicalidad ideológica y estética que se había dado en la vanguardia europea. En primer lugar, porque en este país no hubo las guerras ni los acontecimientos históricos que generaron los movimientos de vanguardia europea. Y, en segundo lugar, por la singularidad que caracteriza cualquier movimiento artístico español, aunque sea importado del extranjero reflejando las manifestaciones tan individuales de los poetas surrealistas del 27.

En este sentido se puede considerar a toda la generación del 27 como un movimiento vanguardista. Hinojosa, tras su estancia en París de 1925 a 1926, trajo también información nueva, desconocida hasta entonces, sobre el Surrealismo a la Residencia de Estudiantes.

En resumen, el surrealismo nace en un mundo contradictorio y paradójico porque el siglo XX está lleno de profundos antagonismos, y la unidad de su visión del mundo está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces en el único, de su arte. En el fondo tal vez la meta de la vanguardia siga siendo la misma del dadaísmo, la sustitución del arte por la vida, lo que supone definitivamente, un nuevo humanismo.

1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

La escuela simbolista es otro de los antecedentes inmediatos del surrealismo francés, como también lo son autores como Lautréamont, Apollinaire, Freud, Tzara o Rimbaud. Al abordar este concepto, conviene recordar la diferencia que establece Carlos Bousoño entre el "irracionalismo o simbolismo" como procedimiento retórico y el "simbolismo" como escuela finisecular. El Simbolismo de finales del siglo XIX utilizaba los símbolos como procedimiento retórico, y se caracterizaba, según Carlos Bousoño, además por:

“un gran idealismo, una relevancia de lo misterioso e inexplicable, una revolución métrica, una preocupación por la muerte y el tiempo, una sentimentalidad a veces vaga o delicuescente, a veces una morbosidad erótico-religioso etc...”²⁹

La frase que hicieron suya los surrealistas es una definición del arte hecha por Lautréamont escrita en 1870, dicha frase confirma la idea que expuso Carlos Bousoño sobre el simbolismo y el irracionalismo citada anteriormente :

“El arte es el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección”³⁰

Bousoño había señalado con claridad que el empleo de los símbolos como procedimiento retórico es anterior y posterior a la escuela finisecular. Desde San Juan de la Cruz, de algunos románticos, de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé, Juan Ramón o Machado, su uso se extiende hasta los miembros del 27, Neruda, Eliot o Rilke,

²⁹ BOUSOÑO, Carlos: *Superrealismo poético y Simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 14.

³⁰ ANDERSON, Andrew; MOURER, Christopher: *Federico García Lorca: Epistolario completo*, p. 384.

y Breton, Aragon o Eluard y sigue explicando la diferencia entre el irracionalismo y el simbolismo:

“consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no solo en cuanto portadoras de denotaciones y connotaciones (siempre conscientes), sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan finalmente la emoción.”³¹

Breton valoraba muchos aspectos de la escuela simbolista, como por ejemplo, su concepción de la belleza efímera y antimaterialista, su indiferencia hacia las preocupaciones normales de los hombres o su capacidad de mantenerse al margen de los valores burgueses, estos aspectos serán desarrollados por la escuela surrealista.

En los años veinte, la juventud surrealista descubrió la obra de Isidore Ducasse, *el conde de Lautréamont* (1846-1877). Ducasse había pasado inadvertido en su generación y será la generación siguiente quien recupere la rabia del diabólico personaje de *Maldoror*. Esta obra tuvo mucha influencia en todos los autores surrealistas con sus diferentes credos y se ve pinceladas de esta famosísima obra en todo el movimiento surrealista.

André Breton, en su Introducción a la edición de las *Oeuvres complètes* de Lautréamont, manifestó su admiración por la obra de este autor:

“Il faut retrouver les couleurs dont Lewis s'est servi dans le **Moine** pour peindre l'apparition de l'esprit infernal sous les traits d'un admirable jeune homme nu aux ailes cramoisies, les membres pris dans l'orbe des diamants sous un souffle antique de roses, l'étoile au front et le regard empreint d'une mélancolie farouche, et

³¹ ANDERSON, Andrew; MOURER, Christopher: *Federico García Lorca: Epistolario completo*, p. 26.

celles a l'aide desquelles Swinburne est parvenu a cerner le véritable aspect du marquis de Sade: "Au milieu de toute cette bruyante épopée impériale, on voit en flamboyant cette tête foudroyée, cette vaste poitrine sillonnée d'éclairs, l'homme phallus"...³²

Así declaró Breton hacia Isidore Ducasse y su actitud hacia la vida y la obra literaria:

"Si algún hombre vendió su alma al diablo debió de ser el desconocido Isidore Ducasse"³³

Sin embargo Pablo Corbalán destacó unas declaraciones de Bretón en una conferencia titulada: "Posición política del arte de nuestros días, 1935:

"El automatismo psíquico- ¿Es verdaderamente indispensable volver sobre ellos?- No ha constituido nunca para el surrealismo un fin en sí mismo, y pretender lo contrario es cometer un acto de mala fe."³⁴

Por su parte, Carlos Feal recoge esta otra puntualización que hizo Bretón en el primer manifiesto:

"Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellos que se advirtieron en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es de mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente."³⁵

Les Chants de Maldoror de Lautréamont es de mucho interés por su presencia en los primeros surrealistas franceses y en algunos de los surrealistas del 27.

³² BRETON, André: *Conde de Lautréamont, Oeuvres complètes*, G.L.M., Paris, 1938.

³³ BALAKIAN, Anne: *André Breton, el mago del surrealismo*, Caracas, Monte Ávila, 1971, pp. 36-37.

³⁴ CORBALÁN, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, p. 100.

³⁵ FEAL, Carlos: "Un caballo de batalla: el surrealismo español", *Bulletin Hispanique*, Université de Bourdeaux, T. LXXXI, nº 3-4, Julio-diciembre de 1979, pp. 265-279.

Apollinaire, un importante autor y otro precursor de los surrealistas, decía que "los poetas eran profetas, y que el resorte de la poesía era la sorpresa"³⁶. Y definió el surrealismo como:

"el encuentro en una sala de operaciones de un maniquí con una maquina de escribir".³⁷

La idea de la profecía de la palabra poética pervive en Breton y en los surrealistas posteriores. Apollinaire había animado cubismo, participado en el futurismo y lanzado el orfismo, por lo que el mismo adquirió consciencia de la necesidad de reunir las tendencias contradictorias de los "nuevos espíritus" en una acción única. Así nacía el espíritu y la filosofía surreal. Breton se dejó cautivar por Apollinaire a pesar de que no compartiese con él su postura frente a la guerra.

Apollinaire, al subtítular su drama "Les mamelles de Tersáís" lo hizo con un neologismo. Por un momento estuvo a punto de titularlo "surnaturaliste". El horror que el poeta sentía por el naturalismo lo hizo dudar; además él quería representar algo "surnatural". Dice en su prólogo para describir su drama:

"Me he servido de un neologismo que se me perdonará, porque me ocurre raras veces; y he forjado el adjetivo surréaliste, que no quiere decir exactamente simbolista, como ha supuesto Monsieur Victor Bascg en su folletón dramático, sino que pinta bastante bien una tendencia del arte que pese a no ser, como ninguna idea, nueva bajo el sol, jamás ha servido al menos para formular un credo, una afirmación artística o literaria determinada.... Cuando el hombre ha querido imitar el andar ha creado la rueda, que en nada se parece a una pierna. Así , sin saberlo, ya hizo surrealismo."³⁸

³⁶ ALEXANDRIAN, Sarane: *Breton según Breton*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 17.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ FERNÁNDEZ ALONSO DE ARMIÑO, Mauro: *Antología de la poesía surrealista*, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1971, p. 16.

Lo que la invención humana aporta es “surréal” por contraposición a lo que es por naturaleza, naturalmente”. Es surrealista, por tanto, lo que nace de la imaginación creadora. El gran problema del arte de todos los tiempos: no como es diferente el arte de la realidad, sino como invención que restituye, por ejemplo, la finalidad del paso.

1.4. La influencia de Freud

Las teorías freudianas influyeron en el surrealismo de manera importante ya que a partir de este momento el surrealismo supone la toma definitiva de conciencia poética de las carencias de la razón lógica, matemática y mecanicista, incapaz de revelar la meta-realidad que subyace tras la evidente. Esa revelación sólo es posible si actúa como guía la razón pasional y sentimental.

Carlos de Onís señala que la imagen surrealista dependió totalmente de la influencia freudiana de la interpretación de los sueños, en sus ramificaciones: la condensación y el desplazamiento:

“Se destacan los rasgos señalados por Freud para el análisis de las imágenes de los sueños: la condensación y el desplazamiento. En *La interpretación de los sueños* Freud afirma: “Lo primero que se manifiesta claramente a investigar cuando compra las imágenes del sueño con los contenidos soñados es que se ha realizado un enorme proceso de condensación. El sueño es magro, mezquino y lacónico en comparación con la extensión y la abundancia de los contenidos soñados (...) El sueño ubica su centro en cualquier parte; su imagen se compone con elementos que no constituyen el punto central de los contenidos soñados”.³⁹

Influidos por Sigmund Freud, los surrealistas buscan liberarse de las determinaciones profundas de la sociedad burguesa mediante la explotación del inconsciente, que aflora cuando la razón no controla los instintos, como sucede en los sueños. La voluntad creativa es la característica fundamental del surrealismo ya que plasma un nuevo mundo, el de los sueños a través de

³⁹ ONÍS, Carlos Marcial de: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas Editor, 1974, p. 42.

diferentes técnicas. Una de ellas la escritura automática, que consiste en “dejarse llevar” en un estado de trance por una serie de asociaciones de ideas o de imágenes según las libérrimas reglas de la psicología inconsciente. Una imagen o una idea trae otra de manera que la re-afición entre ellas resulta desconcertante, pero a la vez muy sugestiva. Los surrealistas tienen pretensiones revolucionarias, de ahí que intenten convertirse en la vanguardia artística asociada a los poderosos movimientos de izquierda. En España, el surrealismo se dio en todas las artes, en pintura con Dalí, en cine con Buñuel, en literatura a través de la mayor parte de los poetas del 27.

El propio Freud había señalado la importancia del estudio de las fantasías del poeta en el psicoanálisis y declaró:

“Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente caso siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfactoriamente en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo.”⁴⁰

Las teorías de Sigmund Freud fueron decisivas en la elaboración de los postulados surrealistas de André Breton. La importancia que ha representado el pensamiento freudiano, también en la cultura contemporánea, fue decisiva e influyente en todos los autores de aquellas época. Asimismo conviene recordar que Bretón en su estudio del desarrollo de los símbolos, sólo tuvo en cuenta la idea de la semejanza y por lo tanto no fue capaz de explicar los símbolos que tuviesen más de dos términos.

⁴⁰ FREUD, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 17.

El método freudiano era exactamente el que después adoptó y definió Breton como “escritura automática”. Para demostrar esta hipótesis basta recordar cómo Freud utilizó la psicoterapia para interpretar los sueños:

“Este método es fácil de describir, aun cuando para emplearlo con éxito sea necesario conocerlo a fondo y haberlo ejercitado. Cuando se emplea en tercera persona (por ejemplo, en un enfermo con representaciones angustiosas), se demanda al paciente que dirija su atención sobre la idea de referencia; mas no, como ya lo ha hecho tantas veces, para meditar sobre ella, sino para observar claramente y comunicar al médico, sin excepción alguna, todo aquello que se le ocurra con respecto a ella... En efecto, no tardan en presentarse numerosas ocurrencias, a las que se ligan otras nuevas...”⁴¹

En este mismo sentido, Freud en *La interpretación de los sueños* identificaba la psicoterapia de un enfermo con el mecanismo de la escritura automática:

“La aplicación de este método a cada una de las ideas morbosas nos procura material suficiente para su solución en cuanto dirigimos nuestra atención sobre aquellas asociaciones “involuntarias” que perturban nuestra reflexión. En la autoaplicación de este procedimiento, el mejor auxilio es ir escribiendo en el acto las propias ocurrencias, incomprensibles al principio.”⁴²

La intuición principal de Breton, como la de Aragón y los demás componentes del grupo, fue la de soñar con verdad. La realidad se concibe como muerte frente al aparato de lo posible, las posibilidades de la imaginación y el inconsciente. Para no entrar en contradicción frente a la realidad se debe estar en una especie de ilusión loca. Esta actitud es una voluntad de síntesis que lleva a rechazar la separación del pensamiento y del lenguaje, en su invención:

⁴¹ FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, T. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 12.

⁴² *Ibíd.*, p. 13.

"pensamiento hablado" -la escritura automática-; a rechazar la separación del determinismo y de la libertad -gracias al azar objetivo-; a rechazar la diferencia entre percepción e imaginación, a reivindicar el error de los sentidos."⁴³

Breton llevó a la práctica las teorías de Freud en su estancia en el psiquiátrico militar de Saint—Dizier, durante la Primera Guerra Mundial, en las cuales encontró los fundamentos del surrealismo:

“Fue allí(...) donde pude experimentar sobre los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, particularmente la anotación, para su posterior investigación, de los sueños y de las asociaciones incontroladas de las ideas. Puede observarse, ya desde ahora, que estos sueños y asociaciones habían de constituir, al principio, casi todo el material surrealista.”⁴⁴

José Carlos Gallego opina que Breton respeta de hecho la técnica psicoanalítica, omitiendo únicamente la intención terapéutica, pero en la literatura, los escritores con la escritura automática explicaban sus sueños con referencia al recuerdo de su vida y a sus lecturas. De este modo, Freud es considerado junto a Sade y Lautréamont como uno de los “tres grandes emancipadores del deseo”.⁴⁵

Los surrealistas adoptaron el método psicoanalítico de la libre asociación, del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética, bajo los auspicios de la mas convencional de las inspiraciones románticas, como afirmó Breton en *Le Manifeste du surrealisme* (1924).

⁴³ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, op. cit., p. 319.

⁴⁴ BRETON, André: *El Surrealismo: Puntos de vista y Manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972, p. 33.

⁴⁵ GALLEGOS, José Carlos: *El surrealismo a través del reflejo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984, p. 28.

Intentaron racionalizar lo irracional pero con menos acierto que los románticos, pues estos habían aplicado el juicio estético, el gusto y la crítica para reflexionar sobre sus producciones poéticas. A pesar de que, en la clínica, los clientes del psicoanálisis, y en la literatura, los escritores surrealistas con "la escritura automática", explicaban sus sueños con referencia al recuerdo de su vida y a sus lecturas, no queda nada claro que el psicoanálisis pueda aplicarse en el estudio de todo tipo de literatura, sino que, como aclara Guillermo de Torre:

"las diferencias entre el sueño y la creación son mas grandes aun que sus analogías. No todas las formas de creación literaria pueden explicarse psicoanalíticamente. Solo aquellas que responden a un principio irracional, que antepone lo inconsciente a lo consciente, cuando el sueño corta las puertas con el mundo exterior y es un movimiento de extroversión."⁴⁶

No cabe duda que Freud eligió la literatura como la última meta de sus aplicaciones psicoanalíticas. Freud admitió estar en inferioridad de condiciones respecto a los poetas y los filósofos, ya que estos, dice Freud:

"descubrieron antes que yo el inconsciente. Lo que yo he descubierto es el método científico para alumbrar el inconsciente".⁴⁷

El creador del psicoanálisis relacionaba la creación literaria con el juego infantil y éste, a su vez, con el sueño, según entendía Guillermo de Torre:

"Encuentra en el juego infantil las primeras manifestaciones de la actividad poética. El poeta, como el niño, se crea un mundo imaginario que toma muy en serio, y al que aplica gran actividad, acertando, empero, a distinguirlo claramente de la realidad. (...) En la adolescencia, en lugar de jugar,

⁴⁶ TORRE, Guillermo de, op. cit., p. 167.

⁴⁷ Ibíd., p. 165.

se entrega a la fantasía. Y crea fantasmas, de los que se avergüenza como adulto (...) Freud sostiene que los deseos no satisfechos son los promotores de fantasmas y que todo fantasma es la realización de un deseo no satisfecho. De ahí que considere la obra de arte como el fruto de una represión; en último término, como una evasión de la realidad por el camino del sueño despierto. Por ello, emite la hipótesis de que la obra literaria, tanto como el sueño diurno, podría ser una continuación, una sustitución del juego infantil.”⁴⁸

En el proceso de la aceptación del surrealismo francés en España, Fernando Vela planteaba como un problema el que este tratase de aplicar al mundo del sueño el mismo examen metódico que a la literatura, según su perceptiva psicoanalítica:

“Ahora se comprende por que la primera tarea es calcar, copiar sin desfiguraciones ese mundo del sueño no que se presenta, bien espontáneamente, en ciertos instantes, bien solicitado de intento por el sujeto.”⁴⁹

Freud reconoció las tramas del surrealismo, aún siendo su inspirador, Arnold Hauser cita lo que le dijo Freud a Dalí, cuando este último le visitó:

“Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo consciente.”⁵⁰

Quizá Freud lo que quiso decirle a Dalí es que el estaba realmente interesado en su método de simulación consciente y no en sus paranoias simuladas.

Si bien es cierto que no hubo un total entendimiento entre Freud y Breton, la realidad es que para Breton tanto el psicoanálisis como el materialismo dialectico sirvieron de fundamentos intelectuales de su movimiento surrealista. Para concluir, conviene

⁴⁸ TORRE, Guillermo de, op. cit., pp. 165, 166.

⁴⁹ VELA, Fernando: “El superrealismo”, Revista de Occidente, nº 18, Madrid, octubre de 1929, p. 430.

⁵⁰ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*, T. III, Barcelona, Labor, 1988, p. 276.

decir que no deben entenderse como sinónimos "método freudiano" y "método psicoanalítico" porque se ha producido una evolución desde el primer psicoanálisis de Freud a las aplicaciones de sus escuelas posteriores, o como dice Guillermo de Torre:

“No deben olvidarse los enriquecimientos (...) que han prestado al psicoanálisis la doctrina de Adler, con sus complejos de superioridad e inferioridad, y la de Jung con los conceptos de introversión y extroversión y, sobre todo, con el descubrimiento del "inconsciente colectivo.”⁵¹

Asimismo cabe mencionar que la célebre escritura “automática” que revela los subconscientes y la capacidad de evocación poetizadora de los subconscientes es un ejercicio de lenguaje. La escritura automática proviene de la libre asociación freudiana.

No cabe duda de que Freud no solo estableció una teoría sobre el comportamiento psíquico humano y sus orígenes, también ha dejado una profunda huella en el pensamiento de este siglo. Podría haber visto en Lorca extrovertido neurótico, animado por impulsos y tendencias extremadamente inconscientes como veremos en su libro *Poeta en Nueva York*⁵², víctima de sus sueños infantiles en el *Romancero gitano*⁵³, que sublimaba sus deseos no satisfechos en sus libros de creación surrealista

⁵¹ TORRE, Guillermo de, op. cit., p. 163.

⁵² Véase III.1. ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN POETA EN NUEVA YORK

⁵³ Véase II.1. ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA EN EL ROMANCERO GITANO

1.5. El Dadaísmo: antecedente inmediato del surrealismo

El Dadaísmo (1916) encabezado por Tristán Tzara su nombre es elegido fortuitamente procede de un balbuceo infantil (da-da). Es una rebeldía pura lógica con las convenciones, es una violenta repulsa de una “racionalidad” y una sociedad que ha llevado al absurdo de la guerra. Propugna liberar “la fantasía de cada individuo” y el cultivo de un lenguaje incoherente. Este movimiento preparó el camino al surrealismo. El origen etimológico de "dada" no está muy claro. En la lengua de Tzara, el rumano, "da" significa "sí", y es lo primero que dicen los niños cuando empiezan a hablar. Algunos dadaístas sostuvieron que lo encontraron, en el sentido de *baratija, juguete*, ojeando al azar un diccionario francés.

Muchos autores escribieron sobre la creación del movimiento dadaísta y lo relacionaron con el surrealismo. Ribemont-Dessaignes escribió y sentenció de manera muy clara que *El surrealismo nació de una "costilla de dada"*:

“Una petite côte de Dada, voila ce qu'est le surréalisme. Que André Breton ne prenne pas cela en mauvaise part! C'est aussi avec une petite côte qu'on a fait, pardon, que Dieu, qui était un autre Breton, a fait la femme.”⁵⁴

Dicha afirmación fue corroborada por el propio Tristan Tzara cuando declaró que “El superrealismo nació de las cenizas de Dadá”⁵⁵, ha constituido una polémica constante en la elaboración de los antecedentes del surrealismo.

⁵⁴ RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges: *Dadá 1914-1930*, Paris, Champ Libre, 1974, pp. 118-119.

⁵⁵ TORRE, Guillermo de: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 363.

El poeta Guillermo Carnero, que no duda de la continuidad vanguardista del surrealismo, ni del origen de este en su disidencia con los dadaístas, explica objetivamente este debate en la prehistoria del Superrealismo:

“la génesis del Superrealismo coma actitud y pensamiento específicos está lejos de haber sido satisfactoriamente expuesta. Hemos de partir de una base igualmente indiscutible: el núcleo humano que puede considerarse fundador del Superrealismo (fundamentalmente Breton, Aragon y Soupault) se da a conocer, tras algunos escauceos juveniles previos, en el seno del breve pero esplendoroso apogeo del Dadaísmo en 1919-1920. La relación entre Dada y el Superrealismo se ha convertido así en tema polémico. Para unos, las profundas diferencias entre ambos movimientos parecen legitimar su estudio independiente; para otros, como Georges Ribemont-Dessaignes, la vinculación adquiere proporciones excesivas.”⁵⁶

Tzara definió el movimiento varias veces en sus manifiestos, explicando su naturaleza y sus objetivos:

“Dadá es idiota.(...) Dadá no es una escuela literaria, aúlla⁵⁷. Dadá no es ni busca NADA⁵⁸. Dada es brutal y no hace propaganda, (...) más bien creo que dadá es una divinidad de segundo orden⁵⁹.”

El poeta rumano proponía la integración de diversas artes: la música y el teatro, la pintura y el ballet, en unas puestas en escena cuya finalidad era crear la mayor confusión posible entre el publico.

Los primeros dadaístas, que se reunían en el Cabaret *Voltaire* de Zurich y hicieron su primera aparición en publico el 30 de marzo de 1916. *Voltaire* era una mezcla de cabaret literario y musical y galería de arte. Este grupo de artistas, de formación básicamente expresionista, que asistía a dicho Cabaret en 1916, estaba unido por el

⁵⁶ CARNERO, Guillermo: *Las armas abisinias - Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barna, Anthropos, 1989, p. 119.

⁵⁷ TZARA, Tristan: *Siete Tusquets*, manifiestos Dadá, Barcelona, 1987, p. 56.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 44-45.

desdén hacia una clase burguesa que, engrasando el mecanismo bélico, había renunciado al humanismo.

Según Arnold Hauser, el dadaísmo propuso una destrucción definitiva del arte, por lo que el surrealismo frente a dada equivale a un movimiento de recuperación, en el sentido, como opina Arnold Hauser, en que los surrealistas abogaron por la salvación del arte:

“El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales, la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir, el rousseauianismo romántico en el sentido mas extremado del termino. El surrealismo, que completa el método del dadaísmo con "el modo automático de escribir", expresa ya con esto su creencia de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma.”⁶⁰

Se puede comprobar que se comprueba como el surrealismo toma hasta "el modo automático de escribir" del dadaísmo, que dejara marcadas claramente las directrices en las que se basará el movimiento francés. Esa comprobación la encontramos en el manifiesto de 1918 de Tzara:

“El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo (...) tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía..”⁶¹

Esta declaración de Tzara la confirmará Guillermo de Torre también explicando :

La escritura automática la anticipo Tzara cuando habló de "espontaneidad dadaísta" en su Segundo Manifiesto y dijo que: "Yo he pensado siempre que la escritura carecía en el fondo de gobierno, aunque se tuviera como la ilusión de el, y aun mas, he propuesto [en 1918] la "espontaneidad dadaísta" que debe aplicarse a los actos de la vida.”⁶²

⁶⁰ HAUSER, Arnold, op. cit., pp. 275-276.

⁶¹ TZARA, Tristan, op. cit., p. 21.

⁶² TORRE, Guillermo de: *Historia de las Literaturas de la Vanguardia*, op. cit., p. 365.

Y si exponemos la definición que da Breton del surrealismo, en *Le Manifeste du surrealisme* de 1924 veremos que coinciden plenamente:

“automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”⁶³

En el manifiesto dadaísta, Tzara también adelantó la manera de confeccionar un poema surrealista:

“Coja un periódico. Coja unas tijeras (...). Recorte el artículo. Recorte (...) cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente... El poema se parecerá a usted.”⁶⁴

Ahora bien si se compara con esta forma de hacer un poema que sugería André Breton en el citado Manifiesto de 1924:

“Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos recortados de los periódicos diarios.”⁶⁵

Aunque André Breton defendiese la autonomía del surrealismo, Guillermo de Torre no le concede ninguna originalidad, considerándolo, como G. Ribemont-Dessaignes, una evolución de la actividad dadaísta:

“Nos parece mas bien una última maniobra efectista, -aunque ahora menos sonora, puesto que se desarrolla en el plano de la mera especulación literaria-, de los huérfanos de Dadá: es decir, de aquellos que, sintiendo la nostalgia del pretérito luminoso, quieren reavivar la llamada extinta, o de algunos otros, postreros y mas jóvenes, que por haber llegado tardíamente gustarían de iluminar su rostro auroral con aquel vivido resplandor.”⁶⁶

⁶³ BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 44.

⁶⁴ TZARA, Tristan, op. cit., p. 50

⁶⁵ BRETON, André, op. cit., p. 63.

⁶⁶ TORRE, Guillermo de: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 364.

El final del dadaísmo se puede atribuir, según Guillermo Carnero⁶⁷, al cansancio que sintieron los miembros por varios y diferentes motivos: de la burla, del nihilismo, del rechazo, etc.. al mismo tiempo había un conflicto personal entre Tristán Tzara y André Breton y la incompatibilidad de sus caracteres, y por otra parte la difícil convivencia entre las tres ramificación del dadaísmo: la de Tzara, la de Picabia y la francesa. Breton abandonó el movimiento en 1922 y llamó sus compañeros a dejarlo todo, a abandonarlo todo y a perderse.

Si el dadaísmo había significado el sarcasmo burlón, la anarquía, exteriormente, y la negación absoluta, el nihilismo, en lo íntimo; el surrealismo, en cambio, se orientó de modo positivo, aún demostrando el mismo menosprecio por el arte o la literatura, hacia la creación de una nueva concepción del arte, en el que su renovada poética nacería -con rigurosa técnica y una finalidad académica casi científica- en el mundo de los sueños.

Con el surrealismo se produce un profundo cambio en este sentido ya que a partir de su formación, cada uno de sus miembros deberá responder con abogados y fiscales de sus actos. Un ejemplo sería la reproducción de unas actas de cierta sesión incluidas en el número especial sobre "el superrealismo en 1929" de la revista belga *Varietes*⁶⁸. Con André Breton, el gran inquisidor o "Papa negro", al frente del movimiento surrealista, la "libre espontaneidad dadaísta"

⁶⁷ CARNERO, Guillermo: *Las armas abisinias - Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barna, Anthropos, 1989.

⁶⁸ TORRE, Guillermo de, op. cit., p. 366.

desaparece, creando en cambio una atmosfera de total intransigencia reglamentado con leyes inexorables. Continuaran las protestas y la insolencia, pero los objetivos serán otros: desde la metafísica hasta los asuntos sociales y políticos. La jovialidad se transforma en severidad ideológica.

1.6. La aparición y el uso del vocablo "Surrealismo"

En 1922, en los comienzos de las actividades surrealistas, Breton usaba ya el termino "surréalisme", originariamente adoptado por Apollinaire. Apollinaire lo había empleado por primera vez, en 1917, para describir su obra de teatro *Les Mamelles de Tiresias: drame surrealiste*, con el significado de automatismo psíquico. Este poeta francés pensó que el automatismo podía ser producido por el sueño hipnótico. Este, en un principio, ofrece una fuente directa de imágenes poéticas proveniente del subconsciente.

Guillermo de Torre reproduce la versión de Pierre Albert-Birot, el director del teatrillo en que se representó esta obra de Apollinaire, del origen del calificativo "surrealista":

"En la primavera de 1917 preparábamos el programa de *Les Mamelles de Tiresias*, bajo cuyo título se hallaba escrito simplemente: "**drama**". Yo propuse entonces a Apollinaire que añadiese algo. "En efecto –me dijo añadamos **supernaturaliste**; pero yo protesté contra esa adjetivación que no convenía por varias razones. Apollinaire, convencido en el acto, dijo: "Pongamos entonces **surréaliste**". La palabra conveniente estaba hallada.(...) Las razones que le llevaron a Birot a desechar **supernaturalisme** es que ya había sido empleada, con sentido distinto, por Baudelaire y por Nerval (...) Breton reconoce estos antecedentes y advierte que, en homenaje a Apollinaire, Soupault (...) y él adoptaron **surréalisme** para el nuevo modo de expresión."⁶⁹

Ramón Gómez de la Serna, en *Ismos*, da una versión similar de los hechos, reproduciendo las palabras de Pierre Albert-Birot, pero llegando a otra conclusión un poco diferente de la de Guillermo de Torre:

⁶⁹ TORRE, Guillermo de, op. cit., p. 370.

“En la primavera de 1917 redactábamos el programa de **Les Mamelles de Tiresias**, bajo cuyo título habíamos escrito **drama**. Yo le propuse a Apollinaire que añadiésemos alguna cosa a esa palabra. El me dijo, añadamos **supranaturalista**; pero yo me rebelé contra la adjetivación, que no convenía por varias razones. Apollinaire no me dejó decir más, y dándose cuenta de la impropiedad de su primera proposición, dijo: Entonces digamos **suprarrealista**. La palabra conveniente estaba hallada.”⁷⁰

⁷⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 264-265.

1.7. El surrealismo de Breton

En esta parte hemos intentado tratar muchos factores del surrealismo para ofrecer una visión que ubique en el contexto histórico las obras de Lorca y que facilite la comprensión del desarrollo que logró la obra lorquiana a lo largo del tiempo. Asimismo, se describen brevemente tres aspectos importantes del surrealismo: La escritura automática, la imagen y el concepto de lo maravilloso.

Para Breton, el meta primordial del surrealismo es la liberación del espíritu del hombre, y la poesía es uno de los caminos posibles para conseguirlo. Los poetas más importantes para él —en cuya lectura se introdujo en esta época— eran Rimbaud, Lautréamont, Valéry, Apollinaire y Jacques Vaché. Literariamente, la guerra sorprendió a Breton en plena devoción a Valéry. En aquella época, Breton estaba muy absorbido por Rimbaud. Al conciliar las lecturas de éste con las de Mallarmé se propuso la realización de poemas desgarrados, torturados como “Edad” o “Modo”. En 1929, Luis Cernuda en su artículo “JacquesVaché”⁷¹, considera a este autor, junto con Lautréamont y Rimbaud, los verdaderos desencadenantes del movimiento francés⁷².

Breton se consagró a la literatura en 1919, después de la guerra (1914—1918). Fundó entonces la revista *Littérature* con

⁷¹ CERNUDA, Luis: “Jacques Vaché”, *Revista de Occidente*, T. XXVI, Madrid, octubre de 1929.

⁷² CERNUDA, Luis: *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 45.

Aragón y Soupault, y participó activamente en las manifestaciones dadaístas. Todavía en 1919, Breton publicó una primera selección de poemas escritos desde 1914 en una edición sumamente cuidada. El orden de los poemas revelaba la evolución de su pensamiento hacia una libertad cada vez mayor. Como hizo Breton, era frecuente que miembros del movimiento surrealista recreasen en sus obras autores que les antecedian o que se las inspiraban.

Apollinaire puso en conocimiento de Breton la existencia de *Les Chants de Maldoror* de Isidore Ducasse, el hombre que le dio a la imaginación una nueva dimensión. En el verano de 1919, seis meses antes de que llegara Tzara a París, Philippe Soupault y André Breton escribieron lo que Breton consideró el primer texto surrealista, *Les Champs magnétiques* que se considera como el primer ejemplo de escritura automática sostenida. La gran aportación del Breton surrealista es la concepción de que la diferencia entre prosa y verso no está en la forma, sino en el proceso mental que se traduce en la escritura. El proceso lógico del pensamiento produce prosa. La prosa analógica. Es una prosa cuyo movimiento viene de asociaciones libres y espontáneas de palabras e imágenes.

Breton, a finales de 1921, comenzará a escribir *Le Manifeste du surréalisme* y *Poisson soluble*. Este último libro es el caso más auténtico de escritura automática, donde parece que el francés hubiese actuado como una especie de médium según Anne Balakian:

“entre sus memorias subconscientes y su transformación en imágenes espontáneas cuya única organización es la estructura tripartita que ellas mismas

toman automáticamente: la vida interior; el medio exterior, en especial los lugares de París y sus alrededores por donde deambulaba Breton en su juventud; y un mecanismo de analogías basado en gran medida en emblemas cabalísticos y jeroglíficos.”⁷³

Poisson soluble trata sobre la identidad⁷⁴, como el resto de sus obras analógicas posteriores. Los recuerdos son los de su juventud, el amor y la libertad que vivió en las Galles de París. El uso de la primera persona, el fin abrupto de cada una de las treinta y dos partes y la desconexión entre unas y otras crean el efecto de que se trata de transcripción de sueños. Las imágenes oscilan entre lo maravilloso y lo absurdo. La última imagen es la de un hombre con los ojos vendados⁷⁵ que lleva la clave de los misterios. El profeta vendado es Breton. Este personaje clarifica la intención de este libro. En esta obra como en *La clé des champs* predominan los emblemas de la llave y el Campo, de marcado tinte alquimista. Los alquimistas creían en la existencia de doce naves para abrir el misterio de la vida y su revelación. *La cle des champs* simboliza la llave de la libertad⁷⁶ del hombre.

Entre 1923 y 1924 Breton escribió su primer libro de poesía y sus primeros libros teóricos del surrealismo: *Clair de terre*, *Poisson soluble*, *Le Manifeste du surréalisme*, *Introduction au discours sur le peu de réalité* y *Les pas perdus*. También compartió la dirección de la revista *La Révolution surréaliste*. El fracaso que vivió Breton con la escritura automática, tras escribir *Champs magnétiques* y

⁷³ BALAKIAN, Anne: *André Breton, el mago del surrealismo*, Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 106.

⁷⁴ Véase III.1.14. El pensamiento surrealista y las señas de identidad

⁷⁵ Véase III.1.2. El ojo-objeto surrealista

⁷⁶ Véase III.1.19. El vuelo de la libertad

Poisson soluble, se unió a lo que sucedió en el mundo de los sueños porque en estado de vigilia resulta muy difícil recordar las experiencias que se han experimentado estando dormido. Ambas cosas volvieron a deprimir a Breton en 1923. René Crevel hizo conocer el sueño hipnótico a los surrealistas franceses. Esta práctica se convirtió en un nuevo fracaso de los experimentos surrealistas.

El dirigente del surrealismo francés se adhiere al Partido Comunista en 1927, partido que abandona posteriormente por su desacuerdo ideológico y por su pensamiento demasiado independiente y libre. En 1928, Breton publica *Nadja*, y que es un ejemplo de la práctica del azar objetivo⁷⁷ como *L'Amour Fou*. En este mismo año 1928, en *Le Surréalisme et la peinture*, Breton planteaba la necesidad de la evolución de la sensibilidad del arte contemporáneo. Breton expone la nómina de artistas surrealistas y transmite la evolución de una necesidad interior de la teoría. En 1930, Breton publica *Deuxième manifeste du surréalisme* y *Un cadavre*; y junto a Eluard, *L'Immaculée conception*.

Breton intentó describir el aparente conflicto entre la realidad y el sueño que serían siempre un tema bastante importante en el desarrollo del surrealismo a lo largo de sus diferentes etapas y entre todos los miembros del surrealismo:

“Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero

⁷⁷ Véase I.1.10.3. El azar objetivo

demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.”⁷⁸

Pablo Corbolán anotaba que el propósito del surrealismo no sólo consistía en llegar a derribar todo cuanto social, político y estéticamente considerado alienante y opresor, sino en encontrar una solución que restituya el hombre a sí mismo y alcanzar una fusión totalizadora de la vida y del arte:

“El surrealismo, desde el primer manifiesto de André Breton (1924, apareció como una vasta llamarada de libertad y de imaginación.”⁷⁹

⁷⁸ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, P. 30.

⁷⁹ CORBALÁN, Pablo: *Poesía surrealista en España*, op. cit., p. 12.

1.8. El grupo surrealista de París

El grupo de artistas asentados en París en torno a André Breton y constituido mayoritariamente por poetas, que creó el movimiento surrealista francés en 1922, según Sarane Alexandrian se agrupó en torno a la revista *Littérature*⁸⁰ en 1924. El primer número de la revista, un cuaderno con tapas amarillas, y fechado el 19 de marzo, contenía participaciones de Gide, Valéry, Jean Paulhan, Breton y Aragon. Había nacido del deseo de Soupault, Breton y Aragon por tener su propia revista. En principio pensaron en llamarla “Le Nègre”, “Carte Blanche” o “Le Nouveau Monde” — que era el título de un periódico francés—. En el segundo número de la revista ya aparecían los nombres de Rimbaud y Ducasse con la categoría de antecedentes del *surréalisme*.

Según Guillermo Carnero⁸¹, en el segundo número de la revista ya aparecían los nombres de Rimbaud y Ducasse con la categoría de antecedentes del *surrealisme*. Guillermo Carnero señaló la intención y los colaboradores más relevantes de la primera época de *Litterature*.

Las primeras actividades surrealistas en la rue Fontaine y en los cafés estaban relacionadas con la escritura automática y el análisis psíquico y erótico. Cuando se unieron muchos pintores al grupo inicial como Max Ernst y Man Ray, y pocos años después, Miró, Dalí, René Magritte, Yves Tanguy y Marc Chagali, el grupo surrealista cobró mucho interés en el dibujo automático y en el

⁸⁰ ALEXANDRIAN, Sarane: *Breton según Breton*, op. cit., p. 20.

⁸¹ CARNERO, Guillermo: *La prehistoria del Superrealismo*, op. cit., p. 124.

problema de la función psíquica del objeto. A Breton le preocupaba más la orientación mental misma que el resultado artístico que produce. También en 1924, el grupo surrealista francés contaba ya con una sede propia, el Bureau de recherches surréalistes que se dedicó a la investigación científica, a la vez que promovía la indagación en los campos de la lingüística y la psicología.

En el mismo año 1924, los surrealistas fundaron La Révolution Surréaliste que fue dirigido por Pierre Naville y Benjamin Péretdes que junto a *Le Surréalisme au service de la révolution* fundado en 1931, fueron el testimonio de la intensidad y continuidad de las acciones surrealistas. El campo de sus actividades fue muy intenso y confirmó la idea de Breton de que la vida era más importante que el arte. En estas manifestaciones surrealistas se han esforzado tanto para borrar las fronteras entre las distintas disciplinas humanas, tal es como lingüística, filosofía, física, psicología, matemáticas, religión, política, sexología o sociología.

1.9. Etapas y características del surrealismo francés

Es bien sabido que el surrealismo francés tuvo su propio concepto y pasó por varias etapas, el testimonio de Aragon sobre el surrealismo intenta describir la noción que tuvo Breton en 1924 de la “escritura automática”:

“Anuncio al mundo que acaba de nacer un vicio nuevo, un vértigo más, el superrealismo, hijo del frenesí y de la sombra. Entrad; aquí comenzaron los reinos de lo instantáneo (...). El vicio llamado superrealismo es el empleo irregular y pasional de la estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen por sí misma y por todo lo que aporta al dominio de la representación, ya que cualquier imagen, a cada embate, invita a revisar todo el universo. Destrucciones espléndidas: el principio de utilidad se hará extraño a todos los que practiquen este vicio Superior.”⁸²

Reproducimos a continuación la definición que hizo el propio André Breton de la “escritura automática” en el *Manifeste du Surréalisme* de 1924:

“automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”⁸³

Al hablar del primer surrealismo hay que señalar la importancia de la imagen en la técnica de la escritura automática, que es la característica que ayuda a reconocer con más precisión un texto surrealista. De hecho, es la imagen de "un hombre partido por dos en la ventana" lo que hará despertar en Breton el surrealismo.

Otra idea fundamental del movimiento es la de lo maravilloso, que definió Breton en *Le Manifeste du surrealisme* de 1924:

⁸² TORRE, Guillermo de: *Historia literaria de la vanguardia*, op. cit., p. 373.

⁸³ BRETON, André: *Manifestos del Surrealismo*, op. cit., p. 44.

“Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello (...) una vez más, ni los imperativos ni los valores de ese mundo podían ser los nuestros, lo que nosotros lo oponíamos. Como tuve ocasión de recordar a continuación, eran la poesía, el amor y la libertad.”⁸⁴

Lo maravilloso bello y no lo vulgar, la infancia y las trabas sociales, religiosas y morales, todos son temas del surrealismo que aparecen a lo largo de la obra lorquiana

Por otra parte, lo maravilloso tiene una gran tradición en la literatura española, y formaba parte de muchas obras literarias. Pertenece a la vida, y en su búsqueda, asoma en el discurso a través de la poesía, ocupando en ambos una posición de discontinuidad ante cuyo umbral se detienen el trabajo, el tedio y las ciencias. A través de esto, el sujeto entrevé *otro* mundo, en el que la identidad ficticia que le otorgaban su trabajo y su saber se esfuma y, a la vez, *otro* discurso no deja de producir sus propias verdades en el estallido de la imagen. Lo maravilloso comunica el cielo y el infierno, el lenguaje y el cuerpo. Lautréamont lo expresó así en *Les Chants*:

“Esto que se estremece al contacto conmigo, haciéndome estremecer a mí mismo, pertenece a la carne, a no dudar. Es real... ¡No estoy soñando!”⁸⁵

Para concluir esta breve aproximación a los conceptos del surrealismo francés afirmamos con Suzanne Bernard⁸⁶ que el movimiento surrealista no era una escuela literaria clásica porque despreciaba la literatura y el arte. Esta actitud antiartística, que el

⁸⁴ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 31.

⁸⁵ BRETON, André: *Arcane 17*, op. cit., p. 10.

⁸⁶ BERNARD, Suzanne: *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 661.

surrealisme había heredado del futurismo y el dadaísmo, se manifestaría en las primeras aportaciones vanguardistas españolas.

Así que a modo de resumen, exponemos la clasificación que hizo Breton del surrealismo dividiéndolo en tres etapas históricas que marcan su evolución, dicha clasificación fue recogida por Giménez—Frontín :

- 1.— 1922—1925
- 2.— 1925—1929
- 3.— 1929—1939⁸⁷

Dichas tres etapas históricas que marcan la evolución del surrealismo se dividen de la siguiente manera:

- 1- 1922-1925: Primeras iluminaciones. Periodo "investigador" o "intuitivo", fase de "los sueños" que abarca desde la ruptura con dada hasta la toma de conciencia política.
- 2- 1925-1929: Periodo "razonador" o fase "política". Breton señala el final de esta etapa en 1929, momento en que se conmociona el movimiento por el ingreso de Salvador Dalí. Sin embargo, también se puede considerar 1930 como el momento final de esta fase por ser el año de la "traición" de Aragon y Sadoul en el Congreso de Jartov.
- 3- 1929-1939: Periodo de "expansión internacional", que finaliza con el regreso de Breton a Paris, tras la Segunda Guerra Mundial. En la década de los treinta, el surrealismo perdió su fuerza inicial. Las crueldades de la guerra minimizaron los terrores

⁸⁷ GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis: *El surrealismo, en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos Editor, 1991, p. 48.

que los pintores surrealistas querían expresar.

Además nos ofrece esta cronología del movimiento surrealista:

1928 problemas y distanciamiento del P.C.F., Encuesta sobre el sexo. Aragón, *Tratado de estilo* y traducción de *La caza del snack* de Carroll. Breton, *el surrealismo y la pintura* y *Nadja*. Fundación de “Grand Jeu”. Aparición de Elsa Triolet. Lorca, *Romancero gitano*.

1935 Eluard y Breton a Praga. Homenaje Péret y Breton a Canarias con la “facción surrealista de Tenerife”. Abofeteamiento de Ilsa Ehrenburg. Suicidio de René Crevel. Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

1939 Movilización Breton y Péret. Lorca, *Poeta en Nueva York*.

Pasamos a exponer algunas características del surrealismo francés que nos ayudarán a aclarar la base filosófica de dicho movimiento. En este contexto, José Carlos Gallegos⁸⁸ estableció las siguientes características filosóficas⁸⁹ del surrealismo:

- 1.- Adhesión al materialismo dialéctico.
- 2.- Adhesión a un racionalismo abierto que define la posición de los científicos, al que corresponde un realismo abierto o surrealismo.
- 3.- Adhesión a las tesis psicoanalíticas.⁹⁰

A estas diversas corrientes se unirán dos modos particulares de sentir:

1. El humor objetivo⁹¹, como paradójico triunfo del principio del placer sobre las condiciones reales, humor objetivo en el sentido hegeliano de

⁸⁸ GALLEGOS, José Carlos: *El surrealismo a través del espejo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984, pp. 25 26.

⁸⁹ Estas características no se dieron plenamente en los autores surrealista españoles, y muchísimo menos en el caso de Federico García Lorca ya que no adoptaron ortodoxamente todas las características del surrealismo francés por lo tanto dichas características no se van a analizar.

⁹⁰ Véase I.1.4. La influencia de Freud.

⁹¹ Véase I.1.10.4. El humor objetivo.

síntesis de la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales, por una parte, y el humor, por otra.

2. El azar objetivo⁹² que definió Engels como la “forma de manifestación de la necesidad.”⁹³

Por otro lado, Guillermo Carnero estableció que los tres puntales de la “filosofía superrealista” son la Alucinación Voluntaria, el Humor Objetivo y el Azar Objetivo.⁹⁴ En este contexto, y según lo que cita Roger Caillois poesía surrealista llegará a renunciar a sus privilegios artísticos para presentarse como una ciencia. La poesía es, por principio, violentamente unilateral en su componente maravilloso e insólito. Y se dedica, independientemente de cualquier otra consideración y por todos los médicos, a representar el papel de lo irracional en el objeto y en el concepto, pero sin que haya nada de lo que no deba rendir cuentas después a la más estricta de las críticas metodológicas.⁹⁵

Toda la aventura surrealista se extendió en un campo problemático en el que se encuentran y rechazan momentáneamente, al menos tres niveles diferenciables, y esos tres niveles a la vez constituye el más profundo sentido del surrealismo. El primero se construye en torno a una tradición literaria, poética y francesa en esencia, con respecto a la cual surge la cuestión del significado de una vanguardia estética. Otro, por una triple referencia al discurso contemporáneo: referencia científica, al psicoanálisis; política, el compromiso político de los

⁹² Véase I.1.10.3. El azar objetivo.

⁹³ Gallegos, José Carlos, op. cit., pp. 25 26.

⁹⁴ CARNERO, Guillermo, op. cit., p. 139.

⁹⁵ “Le Surréalisme au service de la Révolution”, nº 5, mayo de 1933. Citado en Caillois, Roger, op. cit., p.18.

miembros del movimiento surrealista con el marxismo y la revolución proletaria; y filosófica, explícitamente, al hegelianismo y, sobre todo, al pensamiento dialéctico. Un tercer nivel se sitúa en el bisagra que articula literatura y vida, justo en el punto en que el precursor Rimbaud reclamaba: hay que cambiar la vida, dando entrada a los temas del amor y la libertad⁹⁶, que pasarán a ser temas fundamentales en el surrealismo en general y en el surrealismo español en especial.

Ahora pasamos a hacer una breve introducción de la imagen surrealista según Aragón:

“El vicio llamado surrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen por sí misma y por todo lo que aporte al principio de la representación, ya que cualquier imagen, a cada embate, invita a revisar todo el universo. Destrucciones esplendidas: el principio de utilidad se hará extraño a todos los que practican este vicio superior.”⁹⁷

El mayor aporte del surrealismo a la poesía moderna es que la imagen surrealista se dirigió al campo del inconsciente y de manera especial en el mundo onírico. Todas las esferas de la realidad aparecen en la poesía, aunque los objetos aparecen mezclados, fuera de su marco habitual.

Y como consecuencia de todo esto, la imagen surrealista, al borrar todas las fronteras de la lógica, se caracteriza por tiempos, espacios y condiciones, tal como nos explica Carlos Marcial de Onís:

⁹⁶ Véase III.1.19. El vuelo de la libertad

⁹⁷ ARAGON, Luis, op. cit., p. 45.

“Consecuentemente, en la imagen surrealista el pasado se confunde con el presente y el porvenir, alguien puede ser diversas personas u objetos a la vez. Los objetos pueden reducirse de tamaño y parecer diminutos o bien adquirir proporciones desmesuradas. Se puede vivir bajo el agua, o encima de una nube, o flotando en el aire. Se producen en la fantasía onírica las transformaciones o metamorfosis más imposibles y los objetos, personas o animales pueden tener propiedades de las que carecen en realidad. Es cierto que siempre se pueden encontrar en la poesía de todos los tiempos este carácter con que aparecen en la poesía surrealista.”⁹⁸

⁹⁸ MARCIAL DE ONÍS, Carlos: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Ediciones J. Porrúa Turanza, Madrid, 1955.

1.9.1. El concepto de lo maravilloso

Lo maravilloso pertenece a la vida, y en su búsqueda, asoma en el discurso a través de la poesía, ocupando en ambos una posición de discontinuidad ante cuyo umbral se detienen el trabajo, el tedio y las ciencias. A través de esta falla, el sujeto entrevé otro mundo, en el que la identidad ficticia que le otorgaban su trabajo y su saber se esfuma y, a la vez, otro discurso no deja de producir sus propias verdades en el estallido de la imagen. Lo maravilloso comunica el cielo y el infierno, el lenguaje y el cuerpo.

Del creacionismo vino la búsqueda de la sorpresa, de lo maravilloso en el poema. Lo maravilloso mediante la creación de una superrealidad. Para Breton, es un abandono del individuo a las leyes del inconsciente, en la afirmación del espíritu sobre lo empírico aparentemente verdadero. Es otra forma de conocimiento, no lógica, que se logra mediante la exaltación del poder imaginativo del autor, donde los contrarios se neutralizan. Los surrealistas hablaban de lo maravilloso de la vida cotidiana, en otras partes, la vida cotidiana puede ser maravillosa con sus sueños y deseos inconscientes.

Según Suzanne Bernard⁹⁹ el movimiento surrealista no era una escuela literaria clásica porque despreciaba la literatura y el arte. Dicha actitud antiartística, que el *surréalisme* había heredado del futurismo y el dadaísmo, se manifestaría en las primeras

⁹⁹ BERNARD, Suzanne: *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Librairie Nizet, 1959, p. 661.

aportaciones vanguardistas españolas. Esta actitud se ve perfectamente reflejada en el “Manifiesto antiartístico catalán” de Dalí o en el manifiesto bretoniano enviado por Hinojosa desde París.

Asimismo tenemos la famosa declaración de Aragon sobre lo maravilloso, cuando declara el poeta que lo maravilloso:

“Se opone a lo que existe maquinalmente, a lo que es tan habitual que ni siquiera se percibe, de ahí que comúnmente se crea que lo maravilloso es la negación de la realidad. Esta visión, un tanto sumaria, puede ser condicionalmente aceptada. Es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero no lo es a menos que surge también del desarrollo de una nueva relación, de nueva realidad que este rechazo ha liberado.”¹⁰⁰

Y continúa:

“lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en oposición violenta con respecto a la moral del medio de donde surge.”¹⁰¹

Concluimos con esta declaración de Breton sobre “lo maravilloso”:

“La apetencia a lo maravilloso, tal como resulta posible reavivarlo al recordar la infancia, totalmente contra la corriente, con una violenta reacción contra el empobrecimiento y la esterilidad de la formas de pensar que eran el resultado de varios siglos de racionalismo, nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional.”¹⁰²

¹⁰⁰ ARAGON, Louis; BRETON, André; y ELUARD, Paul: *Lautréamont envers et contre tout*, Paris, Editions Surrealistes, 1927.

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² BRETON, André: *El surrealismo; puntos de vista y manifestaciones*, op. cit., p. 83.

1.10. Poética surrealista francesa

1.10.1. La escritura automática

Antes de abordar la “escritura automática” o el “automatismo psíquico puro” que pregonó el surréalisme, conviene señalar que Carlos Bousoño entiende que este concepto es sinónimo de irracionalismo¹⁰³ porque decir “escritura automática”:

“Es lo mismo que decir, (...) ausencia de control racional, o sea (...) “proceso preconsciente”, “irracionalismo”.”

Reproducimos a continuación la definición que hizo el propio André Breton de la “escritura automática” en el *Manifeste du Surréalisme* de 1924:

“automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”¹⁰⁴

En consecuencia, este concepto no se puede reducir a la época surrealista y de manera especial en la literatura española:

“porque todo símbolo es “asociación no consciente” y por tanto “escritura automática” (y el símbolo es evidente ya en la Escuela Simbolista y sus precursores).”¹⁰⁵

En el mismo sentido, el poeta y especialista Carlos Bousoño asturiano considera que en ningún caso la “escritura automática” definió las manifestaciones del surréalisme en España.

Los antecedentes de la “escritura automática” bretoniana vienen fundamentalmente de Sigmund Freud y otros autores

¹⁰³ Véase II.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire.

¹⁰⁴ BRETON, André: *Manifestos del Surrealismo*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁵ BOUSOÑO, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 373-374.

franceses como Apollinaire a continuación todo el grupo surrealista y Breton se centraba alrededor de la “escritura automática”:

“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”¹⁰⁶

Anne Balakian explicó que la técnica de la “escritura automática” incluye una triple dimensión en los principios del movimiento surrealista:

“El concepto psicológico de la liberación respecto a las inhibiciones psíquicas, el concepto matemático de las coincidencias de encuentros verbales regidos por el azar, y el concepto ocultista de la función oracular del poeta médium”¹⁰⁷

Finalizadas las primeras obras del surrealismo como *Les Champs magnétiques*, con Soupault, y *Poisson soluble*, Breton se dio con que el problema de la “inspiración” estaba muy vinculado con el de la escritura automática. Un ejercicio de la voluntad ponía en acción la actividad involuntaria de la mente, controlando las condiciones capaces de provocar la organización incontrolada de la misma. Era a la vez una paradoja y una contradicción, lo que expuso el aparente fracaso de la escritura automática, según Anne Balakian, porque era la única capaz de liberar a la mente de los tabúes sociales y sexuales.¹⁰⁸ El concepto de “automatismo psíquico puro” definía, en un primer momento, el movimiento surrealista en *Le Manifeste du surréalisme* (1924). Esta idea estaba

¹⁰⁶ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁷ BALAKIAN, Anne: *André Bretón. el mago del surrealismo*, Traducción Julieta Sucre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, p. 101.

¹⁰⁸ BALAKIAN, Anne, op. cit., pp. 118-119.

muy vinculada a los estados de hipnosis, e inspirada en el psicoanálisis de Freud. Breton siempre tenía esta tendencia a perderse, a abandonarlo todo y dejarlo todo:

“Ordenad que os traigan recado de escribir (...) Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces (...) Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente de prisa para no poder refrenaros, y para no tenerla tentación de leer lo escrito.”¹⁰⁹

Sin embargo, André Breton confesó la imposibilidad de ser completamente fiel a la no intervención de la razón, en la escritura automática:

“No pretendemos dar un texto surrealista, cualquiera que sea éste, como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Incluso en el mejor texto “no controlado” se descubren, es necesario decirlo, ciertas discrepancias... Un mínimo de control subsiste, en general en el sentido del orden poético.”¹¹⁰

El surrealismo no implica prescindir totalmente de la lógica y de la razón, una lectura atenta del “Primer manifiesto” nos aclara este asunto donde el propio Breton declara que:

“quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas, ante todo, para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si que es resulta procedente.”¹¹¹

Así que queda claro que no se está hablando de que el subconsciente es la única fuentes de posibles imágenes sino de que se puede aprovechar las fuerzas de nuestro espíritu para superar cualquier crisis interna y para lograr la unidad de las

¹⁰⁹ BRETON, André, op. cit., p. 40

¹¹⁰ CAPOTE BONET, José María: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, op. cit., p. 28.

¹¹¹ BRETON, André: op. cit., p. 26.

personas, y dicha declaración fue reafirmada en el “Segundo manifiesto”:

“que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida...”¹¹²

Breton pensó que en realidad la escritura automática no fue más que un momento en la evolución del surrealismo. Ya en 1933, Marcel Raymond, en uno de los primeros ensayos dedicados al surrealismo, estimaba un error reducir todos los modos de expresión del surrealismo al automatismo y declaró que:

"considerar únicamente como 'auténticos' los textos escritos al dictado y sin ningún control".¹¹³

Sin embargo, esta realidad fue admitida por él, al hacer una de sus más extravagantes declaraciones a Caillois que la declaró el propio Caillois a Manuel Durán :

“él jamás había utilizado la escritura automática, ya que este procedimiento, sin la intervención de la razón, era completamente imposible.”¹¹⁴

La escritura automática no tuvo éxito. Es lógico que en un texto que coloca de esta manera la escritura en tensión con su sujeto y con la realidad de su deseo y de su imaginación, con su conciencia y con su inconsciente, enfrentado al problema de la verdad, el lenguaje alcance su potencia mas salvaje, liberando de toda traba sus mecanismos productores, y se situó en el lugar que el pensamiento

¹¹² BRETON, André: op. ci., p. 179.

¹¹³ RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 242.

¹¹⁴ DURÁN, Manuel: *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Gráficos Guanajuato, 1950, p. 18

actual le otorga de horizonte problemático general. Dámaso Alonso cuestionó la ausencia de la razón en el segundo momento de la creación, superada la primera inspiración, aunque admitió que:

“en la práctica no cabe duda de la existencia de una fase selectiva, en la que la razón elimina los elementos menos expresivos, aunque sin obligar al manantial poético a seguir un cauce lógico.”¹¹⁵

Obviamente la escritura automática fracasó ya que difícilmente en este conflicto entre la escritura, el sujeto, la realidad, el deseo y la imaginación de una parte, por otra parte la conciencia y su inconsciente, con un lenguaje con riendas sueltas liberado totalmente de cualquier tipo de trabas pueda liberarse de esta tensión que genera dicho conflicto.

Por su parte, Bodini recoge el mismo testimonio para aclarar que el automatismo puro no existe y que hay que reconocer que existe un mínimo de control que subsiste en el sentido de equilibrio poético:

“Pero el automatismo puro no es posible, tanto menos en poesía, donde las propias exigencias del *poium* del hacer poético, imponen un mínimo de organización semántica de los mensajes transmitidos por el inconsciente.”¹¹⁶

Como hemos señalado anteriormente, Guillermo Carnero, como especialista en los estudios del surrealismo propiamente francés, evita la técnica de la “escritura automática” porque entiende que lo “alucinatorio superrealista” está sometido a “voluntad y control” ,equivalente a la “razón” que negó Breton y

¹¹⁵ ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 273.

¹¹⁶ BODINI, Vitorio: *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1981, p. 88.

que protagoniza la cita anterior de Dámaso Alonso. Carnero crea entonces el concepto de “alucinación voluntaria” para clarificar y recrear la definición que hizo Breton de la “escritura automática”, donde explica los dos tipos de voluntades que se suceden en un proceso de creación irracional y vincula la “alucinación voluntaria” con el futurismo, el creacionismo y Gómez de la Serna. Carnero remonta la escritura automática a sus raíces en todos los “Ismos” de la vanguardia:

“recoge la obsesión vanguardista por dar curso libre al flujo de las ideas sin sujeción a las limitaciones impuestas por la moral, la lógica, la tradición literaria y los valores estéticos mostrencos: *"immaginazione senza fili"* y *"parole in libertà"* reclamaba ya el **Manifiesto técnico de la literatura futurista**, en 1912. El adjetivo "voluntaria" es equivoco aquí: será voluntaria la ascesis despojatoria de autocensuras, pero nunca podrá provocarse mecánica y voluntariamente el estado alucinatorio, que pertenece al reino de la revelación. Hay una voluntad a **priori**, el ejercicio de despojamiento que permite al despierto y cuerdo conseguir el discurso mental del loco y el dormido; y hay también una voluntad a **posteriori**, mínimamente controladora y selectiva de lo alucinatorio, que se sabe, por la inevitable exposición del subconsciente a los mensajes culturales manipuladores, capaz de dar suelta tanto a gatos como a liebres. Cualquiera que se haya asomado a lo irracional conoce el riesgo, que formuló Huidobro en su **Manifiesto de manifiestos**, o Ramón Gómez de la Serna al definirse como "pescador de greguerías" que devuelve al agua "las que solo son sardinas."¹¹⁷

Manuel Durán analiza el uso del sueño y de la escritura automática en la poesía de una manera reveladora:

“El retrato de un sueño y la escritura automática (...) nos ponen en contacto con el subconsciente del que los relata o escribe, y ello en forma auténtica y válida. El poema no. explicando que por mucho que parezca al texto surrealista, el poema denota un esfuerzo consciente- por mínimo que sea- de ordenación, de sustitución de unas palabras por otras, en un intento deliberado de producir un aspecto artístico.”¹¹⁸

¹¹⁷ CARNERO, Guillermo, op. cit, p. 139.

¹¹⁸ DURÁN GILI, Manuel: *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, op. cit.

Podemos concluir este epígrafe con la opinión del poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre, su excelente estudio sobre el surrealismo que observa que para muchos poetas surrealistas la escritura automática no era un fin en sí mismo sino un medio para el acceso a una literatura diferente.¹¹⁹

¹¹⁹ GUSTAVO AGUIRRE, Raúl: *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, RCA, Stevenson Librería-Editorial, 1983.

1.10.2. La rebelión de los objetos

El estudio del objeto es uno de los temas básicos del surrealismo, sea objetico onírico, objeto de función simbólica, objeto real o virtual, objeto móvil o mudo, objeto fantasma, u objeto hallado.

Considerar el objeto como obra de arte había sido un problema enmascarado desde el principio de los tiempos, desde las representaciones prehistóricas. El Renacimiento y la revolución industrial, en cuanto a multitud se refiere, se apoderó de los objetos con un ansia que ha llegado en nuestro siglo a ser una rebelión de los objetos. En ready—mades de Duchamp en 1913, el objeto está apreciado por su belleza o la riqueza de sus formas:

“Un milagro, sin embargo, salva de la desesperación; y es que el objeto no siempre es una pregunta, a veces es una respuesta: basta para ello que sea bello. La resistencia, la opacidad, la inercia testifican entonces una presencia sin maldición.”¹²⁰

Cuando en este año, Marcel Duchamp colocó una rueda de bicicleta sobre un taburete, y en 1914 eligió el primer “ready made”, un botellero, del Bazar de l’Hôtel de Ville, se dio el primer paso en el debate que Dadá adoptaría como principio, y que heredaría posteriormente el surrealismo en sus distintas manifestaciones. ¿Esta acción del artista elevó al objeto ordinario producido en masa a la categoría de obra de arte o, como un caballo de Troya, penetró en una obra de arte para reducir todos

¹²⁰ CIRLOT, Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 40.

los objetos y todas las obras de arte al mismo nivel? Duchamp no declaraba a los objetos obras de arte. Tal como señala Dawn Ades¹²¹ La elección de *readymades* se basaba siempre en la indiferencia visual.

Francis Picabia siguió los pasos de Duchamp y realizó dibujos de máquinas bajo su influencia, desarrollando como novedad el potencial blasfemo de la metáfora máquina-sexo. Los objetos y las máquinas formarán parte de las imágenes más usadas por los surrealistas tanto en pintura con Dalí, como en poesía como en varios poetas del 27.

La sentencia hegeliana “nada es más real que la apariencia, en cuanto que apariencia”¹²², fue adoptada por el surrealismo y posteriormente desarrollada en el proceso que convertirá al objeto en el símbolo de la apariencia. En “Situación surrealista del objeto” (1935), André Breton hace uso de la definición hegeliana del objeto, en plena “crisis fundamental surrealista del objeto”:

“El objeto de arte se encuentra en un lugar intermedio entre lo sensible y lo racional; el objeto de arte es algo de naturaleza espiritual que reviste apariencias materiales; el arte y la poesía crean, a voluntad, en tanto en cuanto se dirigen a los sentidos o a la imaginación, un mundo de sombras, de fantasmas, de representaciones ficticias, y no cabe, basándonos en tal hecho, acusarles de ser impotentes para producir algo que no sea formas ni contenido real.”¹²³

Por lo tanto los objetos surrealistas se entendían como objetos transformados o mecánicos que funcionaba como

¹²¹ ADES, Dawn: *El dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1981, pp. 6-7.

¹²² CALLOIS, Roger: *Acercamientos a lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 18.

¹²³ BRETON, André, op. cit., pp .273—274.

símbolos y a diferencia de lo que era el objeto para el pintor, el objeto pasa a ser para el loco y el poeta una referencia diferente porque ambos van a buscar la similitud perdida de los objetos y el parentesco entre las cosas.

En la "Exposition surréaliste á Paris", tres años después, los objetos surrealistas llegaron a ser entendidos de la siguiente manera en palabras de Dawn Ades:

“esencialmente como objetos encontrados y transformados, u objetos mecánicos que funcionaban de modo simbólico.”¹²⁴

A diferencia del pintor, el objeto pasa a ser para el loco y el poeta una referencia distinta porque ambos van a buscar la similitud perdida de los objetos. El loco tenderá a realizar semejanzas salvajes, pero el poeta, como explica Foucault:

“más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas: en el, la Soberanía de lo mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos.”¹²⁵

Breton consideraba que el objeto surrealista guardaba la relación entre el azar aparente y la causalidad oculta. La función instrumental del objeto debe ceder el lugar a la función poética. Dicha función sería que el observador identifica la función de un objeto recordando el uso que él ha podido hacer; por lo tanto es necesario que sea sorprendido por el objeto y que lo reconozca no de forma racional sino efectiva.

¹²⁴ ADES, Dawn, op. cit., p. 55.

¹²⁵ FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 1990, p. 63.

El efecto de sorpresa obtenido por el acercamiento insólito de las imágenes abre todo el campo de las posibilidades. El hombre racional no tiene nada más que una visión superficial del mundo. Él debe modificar su forma de interpretar el mundo que le rodea, para acceder al terreno maravilloso que le prometen los objetos médium que esconden una verdad oculta.

En resumen, los objetos y sobre todo, las relaciones entre las distintas realidades, resultan sorprendentes, ilógicos de gran intensidad expresiva, como es el mundo psíquico al que representan. El surrealismo tiene como referente el yo atormentado del hombre, el mundo del inconsciente descubierto por Freud. Además hay que destacar que la elección del objeto según Breton se opera siguiendo dos modalidades:

“O bien la subjetividad se apodera de objetos preexistentes, proyectando sobre ellos el deseo, o bien, siguiendo sus exigencias interiores, el individuo se ve compelido a materializar una visión onírica paranoica.”¹²⁶

¹²⁶ BRETON, André: op. cit.

1.10.3. El azar objetivo

Finalizada la fase del automatismo en la cual se centraba el interés del grupo surrealista y Breton a principios de los años veinte que era un intento de recuperar los poderes del individuo y de buscar una nueva forma de relacionarse con la colectividad. En los años treinta, aparece la teoría del azar objetivo que se interesa por el dominio más general de su relación con el mundo.

Declara Breton que El azar objetivo surge, según explica en *L'Amour Fou* (1938) “del encuentro de una finalidad externa y de una finalidad interna.”¹²⁷

Breton, al intentar aclarar el concepto de “azar objetivo”, recoge las definiciones del “azar” de muchos autores como Aristóteles, Cournot, Poincaré y la suya propia en *Minotaure*, en diciembre de 1933. Y finalmente Breton intenta conciliar los puntos de vista de Engel y de Freud en su descripción del “azar objetivo”:

“El azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre paso en el inconsciente humano.”¹²⁸

Octavio Paz pudo explicar perfectamente este asunto del conflicto entre lo interior y lo exterior en la siguiente declaración:

“El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez.”¹²⁹

Jacqueline Chénieux—Gendron interpreta la explicación de Breton explicando que:

¹²⁷ BARTOLI-ANGLARD, Veronique: *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1898, p. 81.

¹²⁸ *Minotaure*, diciembre de 1933.

¹²⁹ PAZ, Octavio: *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 37.

“ante la coincidencia (excepcional) de la necesidad natural y de la “necesidad humana” —del deseo humano y a veces del temor del hombre, el azar puede ser llamado objetivo puesto que entonces las cosas ocurren como si la subjetividad (que desea) de la persona en cuestión se proyectara en un objeto.”¹³⁰

En consecuencia, no es posible definir esencialmente el “azar objetivo” sobre el plano del arte (pictórico o literario) puesto que Breton pone en juego el mundo real (la necesidad exterior) y lo que vive el experimentador (el inconsciente humano).

En sus viajes erráticos los surrealistas encuentran, en efecto, unos objetos que les permiten entrar en una intuición clarividente, la unión entre el sueño y la realidad, entre la Escritura y la vida cotidiana. Estos objetos dan una forma concreta a una búsqueda interior y su descubrimiento es el resultado de una forma particular del azar, el azar objetivo.

Los surrealistas se orientaron más hacia una búsqueda de la unidad y persigue una petición de identidad dentro de la vía esotérica, dando prioridad a su composición mística sobre su compromiso político. El humor negro compromete a tomar sus distancias bis a bis de lo real y el azar objetivo abre la vía hacia un universo maravilloso.

Carlos Onís nos explica el uso del azar por los surrealista en dos formas distintas:

“1º como producción inmediata del azar: el poema libra su conciencia a las asociaciones sin control, para que las conexiones entre los objetos y las imágenes del poema surjan involuntariamente. A esta modalidad correspondería el surrealismo ortodoxo. 2º como producción mediada del azar: simula el azar, lo provoca matemáticamente. Ya no rige una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino por el contrario un

¹³⁰ CHÉNIEUX—GENDRON, Jacqueline, op. cit., p. 146.

cálculo estético muy preciso. A esta segunda forma responde el surrealismo heterodoxo.”¹³¹

La teoría del azar objetivo, para los surrealistas, es suficiente para proyectar una mirada nueva sobre la realidad para percibir esta conexión de causas determinantes fuera de toda lógica, y el hombre no tiene conciencia de esta causalidad oculta porque considera a los objetos únicamente en su aspecto utilitario y así lo manifiesta Bretón en *L'amour Fou*:

“Todas las cosas son llamadas a otras utilidades que aquellas a las que se les atribuye generalmente. Es el mismo sacrificio consciente de su utilidad primera (manipular la primera vez un objeto que no se sabe para que sirve o ha podido servir) que se deducen ciertas propiedades trascendentes a las cuales se unen en otro mundo dado o posible (...)”¹³²

En resumen, el AZAR OBJETIVO según Bretón es la coincidencia en un momento determinado de la vida del hombre entre su mundo espiritual y la realidad objetiva, entre su deseo y la necesidad exterior:

“La rencontre capitale, c'est-à-dire, par définition la rencontre subjective à l'extrême », «La forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain »¹³³

En el libro de *Poeta en Nueva York* Lorca se fija en una cuchara de madera que estará usado por “el rey de Harlem”¹³⁴ como instrumento de castigo, o en otro poema se fijará en una máscara misteriosa que lleva puesta un negro que se convertirá en un monstruo que va destruyendo la ciudad de Nueva York, bajo el

¹³¹ MARCIAL DE ONÍS, Carlos, op. cit.

¹³² BARTOLI-ANGLARD, Veronique, op. cit., p. 82.

¹³³ BRETON, André: *Manifiestos surrealistas*, op. cit, p. 159.

¹³⁴ Véase el poema “El rey de Harlem” de *Poeta en Nueva York*.

título de “Danza de la muerte”¹³⁵. El poeta granadino responde a una llamada de la realidad que lo cotidiano disimula y obliga a considerar estos objetos nada más que como instrumentos. Estos objetos se convierten en una configuración física. Lorca deja hablar a su inconsciente y proyectan sobre la cuchara y la máscara la interpretación simbólica de sus deseos. La máscara en especial tiene la importancia de ofrecer las búsquedas todavía inconscientes de nuestro poeta ya que el encuentro y la interpretación del objeto contribuyen a tomar conciencia de un camino todavía oscuro de las fuerzas creadoras inconscientes.

Para concluir podemos deducir que para vivir las experiencias del azar objetivo hay que estar en un estado de ausencia intelectual y salir a la búsqueda del objeto sin idea preconcebida. De estas experiencias se llega a un mejor conocimiento de sí mismo, de los propios deseos, del mundo circundante. Los surrealistas han desafiado siempre su capacidad de atraer a ellos los hechos, de hacerles entrar en su propio enrejado de lectura de las cosas.

¹³⁵ Véase el poema “Danza de la muerte” en Poeta en Nueva York.

1.10.4. El humor objetivo

Los surrealistas formularon a la vez la teoría del azar objetivo y la del humor objetivo'', en la década de los treinta. Breton las definió interrelacionadas porque ambas ponen en dudes nuestra relación con la realidad en *L'amour fou*:

“Humor objetivo, azar objetivo: tales son hablando con propiedad los dos polos entre los cuales el surrealismo cree hacer brotar sus más largas llamaradas.”¹³⁶

Para Breton el humor está reservado a los iniciados, en el sentido esotérico del término; e indica el rechazo, todavía adolescente, de quien lo practica. Breton hereda de Hegel las concepciones del humor "objetivo" y la del azar "objetivo". El humor objetivo -o negro-, que procede del de Hegel, lleva la burla amarga sobre todas las cosas y manifiesta el rechazo a dejarse herir por las leyes de la existencia. El azar objetivo permite llevar una nueva mirada sobre los objetos familiares, transfigurados, y testimonia el carácter mágico del mundo. El humor traiciona el sentimiento de "invulnerabilidad" del yo, mientras que el azar objetivo revela la riqueza de lo cotidiano.

Guillermo Carnero definió el "Humor Objetivo", en "El juego lúgubre: La aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista", haciendo referencia a la ley del asentimiento de Carlos Bousoño¹³⁷:

“El Humor Objetivo es una válvula de seguridad para evitar que el discurso alucinatorio sea desnaturalizado por los controles de la conciencia en el cuerdo no

¹³⁶ BARTOLI-ANGLARD, Veronique, op. cit., p. 81.

¹³⁷ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, vol. II, op. cit., pp. 73-74.

dormido. Consiste en retirar todo asentimiento a los dictámenes de la parte social y culturalmente manipulada de nuestra mente. Su operación precatoria exige que el mecanismo protector del posible triunfo de los filtros censores sobre el subconsciente sea permanente y automático. No hay, por supuesto, mayor negación de algo que el disentimiento humorístico, ni mecanismo mas rotundo que una Fiesta de Locos que, en lugar de subvertir las jerarquías sociales, como se hacia en la Edad Media, subvierta las jerarquías mentales: así el humor se vuelve carcajada metafísica, y equivale a la creencia absoluta en la verdad ontológica de cualquier contenido mental que parezca absurdo, inmoral o improcedente, a la vez que a la descreencia en lo lógico, moral y procedente; mundo al revés, puesto que tales valores pertenecen al cipayismo de la conciencia cautiva. De ahí que el humor se vuelva "objetivo": nos da acceso a la autentica realidad del mundo y de nosotros mismos."¹³⁸

No obstante, las fuentes del humor o la ironía se encuentran muchos siglos antes y es de mucha tradición, especialmente en la literatura española. Desde hace dos siglos, el placer humorístico se convirtió, según Breton, en el "único comercio intelectual de gran lujo" cuya posesión aseguraba al hombre su más alto puesto intelectual.¹³⁹ El humor moderno se introduce en el surrealismo con Alfred Jarry, quien defendía la negación cultural más absoluta. Negación que trató de vivir Jacques Vache. Vivir hasta que el rechazo de la memoria le conduzca al suicidio. Jarry y Lautréamont aportaron las bases de una reflexión que en adelante sería constante.¹⁴⁰

¹³⁸ CARNERO, Guillermo, op. cit., pp. 140-141.

¹³⁹ BRETON, André: *Antología del negro*, Barcelona, Anagrama, 1966, p. 8.

¹⁴⁰ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *El surrealismo*, op. cit., p. 37.

1.10.5. El suicidio

El último estadio del humor negro es el suicidio, no solo se suicidaron Gerard de Nerval, Jacques Vache, Crevel, Raymond Roussel o Jacques Rigaut en Francia; en España también llegó esta última y sarcástica *ironía*, aunque no pasó de ser en la década de los veinte un tema literario más tomado del surrealismo francés.

Juan Chabás declara que los temas del surrealismo son en realidad, los mismos temas de toda poesía: la muerte, el amor, la inquietud espiritual del hombre ante su presencia, la vida, el paisaje, pero muerte como nada, como dice Heidegger, con libertad para morir:

“Muerte como disolución y acabamiento totales y hora a hora de la vida en la nada, como naufragio del hombre, como renuncia de estar en la nada, como salvación y evasión: suicidio. El tema de la muerte se transforma en la poesía surrealista, no sólo en el tema del suicidio, sino en la realidad suicida de muchos poetas.”¹⁴¹

Jacques Rigaut creó la “*Agence générale du suicide*”, que garantizaba una muerte segura con distintas variantes, según las condiciones económicas de los clientes. Con un especial sentido de humor negro y muy surrealista, se suicidó acompañado de un amigo con una sobredosis de opio en 1929. Rigaut advirtió que moriría cuando él quisiera y no precisamente en época de guerra, por eso esperó a que acabase la Guerra Mundial para suicidarse.

El suicidio es una manifestación romántica que hereda el surrealismo francés y el español. En *La Arboleda perdida*, Rafael

¹⁴¹ CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

Alberti alude al estado depresivo que le puso en disposición favorable para la practica de las técnicas surrealistas:

“¡Cuántas cosas reales, el claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos mas rabiosos capaces de tramar en el desvelo de la noche el frio crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo de campana repicando en mi frente...”¹⁴²

El mismo Alberti recuerda el suicidio de Larra en el poema "Novela" de *Sobre los ángeles*:

En el día de aquella luna 24,
fue ajusticiada mi alma por la niebla que un suicida
lento de noviembre había olvidado en mi estancia.¹⁴³

Por otro lado, Aleixandre en *Pasión de la Tierra* muestra su visión negativa del mundo, al elevarse hacia un suicidio metafísico:

“A mi que vengo auscultando mi corazón, esperando su vagido de terror, su emergencia repentina en un suicidio a lo alto, en un atrevido vuelo de despedida convulsa. Para entonces sentir la descarga verdadera, total, la instantánea comunicación con el centro, el polo de altiveza concentrando las respuestas ensordecedoras. La muerte por fulminación de Dios entero.”¹⁴⁴

Los surrealistas españoles no se suicidaron, pero sí dejaron constancia en su obra de su atracción hacia la muerte. Por otro lado, en toda la obra de Federico García Lorca sí se observa una aparición y evolución hacia la muerte, que se intensifica en sus últimas obras a través del uso de imágenes de mutilación,

¹⁴² ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 268.

¹⁴³ ALBERTI, Rafael: *Sobre los Ángeles*, ediciones de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1992, p. 142.

¹⁴⁴ ALEIXANDRE, Vicente: *Pasión de la tierra*, Edición de Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra, 1987, p. 126.

castración o ceguera¹⁴⁵. La sangre como consecuencia lógica del universo cruel que se desprende de las imágenes. Dichas imágenes sangrientas alcanzan al resto del universo que aparece también mutilado.

Se estudiará más adelante la imagen del ojo surrealista, no es un ojo de una estética positiva sino un ojo sin pestañas repulsivo, siempre apareciendo uno de los dos ojos: dañado, desgajado y hasta vacío. Asimismo, aparecerán otras partes de cuerpo humano mutilado como la cabeza cercenada o cortada, manos cortadas desde la muñeca.

La muerte, siempre presente, sea física o espiritual cargada de violencia, se exalta lo macabro y desagradable. La poesía se llena de sangre, de fuego, de rechinar de dientes, como si se anunciase un próximo cataclismo. El hombre está rodeado por la violencia en un universo de objetos animados que le está atacando. La violencia predomina el universo, los distintos elementos de la naturaleza están luchando ferozmente el uno contra el otro. De allí surge, el pesimismo que en parte es constructivo y positivo que se basa en la fe, en el poder potenciador del hombre. Aparece la síntesis de contrarios: sueño-realidad, interioridad-objetividad, libertad humana-necesidad exterior, pesimismo-optimismo, vida-muerte.

¹⁴⁵ Véase III.1.2. El ojo-objeto surrealista. III.1.7. La amputación. y III.1.12. La inmovilidad.

1.11. El surrealismo y el compromiso político

Además de intentar cambiar el arte, el surrealismo pretendía modificar la vida, desde una nueva visión del mundo y del hombre. Pretendía ser revolucionario. La cuestión de si es determinante para un surrealista el evolucionar hacia un compromiso político y social comunista, o no, ha sido uno de los temas más abordados para considerar a un poeta surrealista o no. Sin embargo, no todos los críticos se han guiado en sus juicios de valor de los mismos tópicos para asociar ser surrealista con adoptar un compromiso político o social.

Semejante circunstancia obliga a analizar hasta que punto esta evolución intelectual puede ser concluyente, o no, tanto en el surrealismo francés como en el español. No obstante, hay que recordar con Carlos Bousoño que mientras que el surrealismo sí tiene como visión del mundo el rechazo de la sociedad represiva, el marxismo sólo fue una forma engañosa de hacerlo.

En abril de 1888, Engels escribía a Miss Harkness: “Cuanto más ocultas permanezcan las opiniones [políticas] del autor, tanto mejor para la obra de arte.”¹⁴⁶ Este texto es muy importante porque el mismo Breton lo utilizó como argumento básico en su polémica frente al realismo socialista.¹⁴⁷

¹⁴⁶ BRETON, André: *La llave de los cameos*, Madrid, Ayuso, 1976, p. 21.

¹⁴⁷ GALLEGOS, José Carlos, op. cit., p. 13.

Y como bien dice Marichalar en 1932: “El arte debe de ponerse al servicio del hombre¹⁴⁸”. Este planteamiento humanista debería ser admitido por el sentido común porque el hecho de que el hombre se ponga al servicio del arte, o de cualquier otra cosa, conduce, o puede conducir, a situaciones amorales. Aunque esta postura sería la más lógica, La cuestión política fue una de las prioridades surrealistas desde el principio. Se estaba de acuerdo con la rebelión política casi anarquista que había defendido el dadaísmo.

Los surrealistas, encabezados por Breton, fueron partidario de Trotsky, que fue de la opinión de que el arte y la burguesía tenían una unión, si no feliz, al menos estable durante el periodo de ascensión de la sociedad burguesa. Cuando se produjo la crisis de la burguesía, Trotsky creó que era todavía más necesario un arte que reflejase las contradicciones sociales. Y creyó que el arte debía servir a la sociedad y ser útil a la historia, por lo que en 1938 declaró que:

“toda obra de arte autentica implica una protesta contra la realidad, protesta consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista. Cada corriente nueva comienza con la rebelión.”¹⁴⁹

La cuestión política fue una de las prioridades surrealistas desde el principio. Se estaba de acuerdo con la rebelión política casi anarquista que había defendido el dadaísmo. Por lo tanto, aprovechó Breton de la llegada de Tzara a Paris para formular objetivos específicos a la protesta política. Breton se afilió al

¹⁴⁸ MARICHALAR, “Poesía eres tú”, Revista de Occidente, nº 111, Madrid, agosto de 1932, pp. 171-189.

¹⁴⁹ TROTSKI, Leon: *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 200-202.

Partido Comunista en 1927 aunque lo abandonó por un desacuerdo ideológico.

Al principio, el surrealismo proponía un reconocimiento de la violencia, de la rebelión, en todos los sentidos, como explicó Breton:

“Se concibe que el surrealismo no haya temido formarse un dogma de la revuelta absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en regla y que no cuente aún más que con la violencia. El acto surrealista mas sencillo consiste en descender a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, todo lo que se pueda, contra la muchedumbre.”¹⁵⁰

La forma de entender la posición y la lucha política fue una de las razones que propició las discrepancias internas entre los surrealista o la expulsión del movimiento de alguno de sus miembros como Salvador Dalí. Y en 1931 Breton llegó a considerar incompatible el comunismo con la estética del surrealismo. Breton, entonces, ya consideraba incompatible el comunismo con la estética del surrealismo, después de su militancia en el Partido Comunista trances. Había que elegir entre renunciar, en la practica, a transformar la sociedad o bien prescindir de la interpretación del mundo según su estética. Es el momento en que Aragon rompe con el movimiento surrealista y se dedica por completo a la política.

Guillermo de Torre contrasta los textos de Aragon y Breton, y diferencia la postura abismal entre ambos autores:

“Aragon, abdicando de su individualismo, renegando de su historia artística, acatando -y aun extremando- las consignas soviéticas. Breton, manteniendo su revolucionarismo, pero al margen de toda ortodoxia partidista; afirmando su individualismo, su libertad espiritual y sus creencias intelectuales de siempre.”¹⁵¹

¹⁵⁰ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 164.

¹⁵¹ TORRE, Guillermo de: "Arte individual frente a literatura dirigida", *El Sol*, nº 5.750, Madrid, 26 de enero de 1936, p. 2.

La polémica establecida entre el nuevo arte y la literatura individual contra el arte misoneísta y la literatura dirigida se sigue manteniendo. La disputa sigue sin resolver sobre la necesidad de luchar políticamente o no para ser un verdadero surrealista. La postura de Breton, el fundador del movimiento, se inclinó a comprender la incapacidad de hacer convivir la lucha social y la defensa de su visión del mundo surrealista. Aragon optó por la postura política. En España solo surrealistas como Alberti, Buñuel o Prados siguieron a Aragon. Los demás se decidieron por la decisión más coherente de Breton.

2. El surrealismo en España.

2.1. Concepto de vanguardia en España

En España se minimiza la radicalidad ideológica y estética que se había dado en la vanguardia¹⁵² europea. En primer lugar, porque en este país no hubo las guerras ni los acontecimientos históricos que generaron los movimientos de vanguardia europea. Y, en segundo lugar, por la singularidad que caracteriza cualquier movimiento artístico español, aunque sea importado del extranjero ejemplo claro son las manifestaciones tan individuales de los poetas surrealistas del 27¹⁵³.

En 1914, cuando estalla la guerra los horrores más creativos e imaginativos de lo que ningún hombre pudiera imaginar hacen que los jóvenes de Francia desarrollaran un pensamiento y una poética llena de sangre, de escenas de muerte y de destrucción tal como declaró el propio Breton:

“fuesen arrancados de todas sus aspiraciones para precipitarlos en una cloaca llena de sangre, de imbecilidad y lodo.”¹⁵⁴

Sin embargo, el eco producido por este pensamiento europeo en España engendra una vanguardia en la que la teoría y la práctica estuvieron disociadas, según Paul Ilie que declara:

“Los grandes poetas y novelistas no estaban interesados en escribir sobre su arte, y por aquella época apenas cultivaron la crítica literaria. Con la excepción de Benjamín Jarnés, y quizá Pérez de Ayala, España careció del

¹⁵² Véase I.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia

¹⁵³ Véase I.3.4. La identificación de los miembros del 27 con el surrealismo

¹⁵⁴ BRETON, André: *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 21.

genio sintético de un Valéry o un Gide, quienes podían combinar el análisis literario y la escritura creadora.”¹⁵⁵

Y a pesar de esto, este listado de autores podría extenderse a otros autores anteriores españoles, o inclusive a los grandes críticos del 27, pero también es cierto que todos ellos carecieron de cualquier perspectiva histórica para explicar movimientos tan relevantes del pensamiento de los que fueron protagonistas posteriormente.

Vamos a exponer algunas respuestas que publicó La Gaceta Literaria, a partir de julio de 1930, a “Una encuesta sensacional: ¿Qué es la vanguardia?”. Ramón Gómez de la Serna declara:

“Pues quizá eso mismo ha influido en su contra... El sentido insultativo penetra en todos, porque aquí, somos muy difusos. Influyen en la denigración los enemigos y logran, al fin, que los amigos de la cosa denigrada comiencen a desdecirse... El caso es que nunca queda nada sano y en pie.”¹⁵⁶

Tal como lo declara el autor, ese mismo odio, que se extiende de forma un tanto arbitraria en España, fomenta el cambio de opinión que adoptan los que parecían que, en principio, defendían o apoyaban una cierta obra o un cierto autor¹⁵⁷. Lo que explica la actitud contradictoria que recibió la mayoría de las obras surrealistas¹⁵⁸ en España.

En su libro *Poesía de la vanguardia española* declara Germán Gullón sobre el tema de qué es la vanguardia lo siguiente, y en especial cómo es un poema vanguardista:

¹⁵⁵ ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 25.

¹⁵⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Respuesta a “¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, nº 85, Madrid, 1 de julio de 1930.

¹⁵⁷ Véase I.2.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España

¹⁵⁸ Véase I.3.4. La identificación de los miembros del 27 con el surrealismo

“Para identificar, en principio a un poema como vanguardista, el rasgo más indicativo es la rotura de la arquitectura gramatical o lógica interna del poema, o de ambas a la vez, causados por un desajuste rítmico, su entrecortamiento, y la pérdida del lirismo tonal. Las frecuencias poéticas del léxico sufren también gran trastorno, y las innovaciones verbales y nuevas conjunciones semánticas requieren del lector un desusado esfuerzo para desentrañar los chocantes connotaciones y denotaciones de la innovadora palabra poética.”¹⁵⁹

Luis Gómez Mesa expresó asimismo su criterio sobre el concepto de la vanguardia, también en el nº 85 de La Gaceta Literaria:

“Vanguardia, para mí, significa avanzada. Estar en primera línea. Destacarse. Y esto no se consigue porque sí. Es preciso demostrar un valor efectivo, traer al campo literario inquietudes o aportar novedades o modalidades nada sencillas, que luego, una vez aceptadas y consolidadas, son simples realidades.”¹⁶⁰

De acuerdo con esta definición de vanguardia se puede decir que la generación del 27 y todos sus miembros eran vanguardistas, especialmente, que muchos de sus miembros tuvieron una determinada estancia en París y tuvieron contacto directo con los autores vanguardistas franceses, y trajeron mucha información nueva sobre el surrealismo a la Residencia de Estudiantes de Madrid¹⁶¹. Asimismo hay que resaltar que las ideas franceses, al principio, no tuvieron mucha acogida aunque meses después fueron totalmente asumidas.

Seguimos con la misma encuesta, Felipe Ximénez de Sandoval, en su respuesta a la misma pregunta, muestra unos postulados muy próximos a los de algunos miembros del 27:

¹⁵⁹ GULLÓN, Germán: *Poesía de la vanguardia españolas*, op. cit., p. 8.

¹⁶⁰ GÓMEZ MESA, Luis: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op. cit.

¹⁶¹ Véase I.2.6. La Residencia de Estudiantes y las primeras prácticas surrealistas

“desdén por los academicismos, no obstante los futuros académicos que ya se han dibujado netamente dentro de ella; el olvido del público al hacer Arte; pensando el artista solamente en sí y en su creación; el pensamiento en el público cuando ya no puede coaccionar, o sea cuando la obra está cerrada; la aspiración de manejar ideas universales, el antinacionalismo; novedad o rebeldía en la construcción; juego conceptista; algo de pedantería.”¹⁶²

El poeta granadino también aspiró a la universalidad.¹⁶³ Un ejemplo lo constituye el empleo de una figura importante como los siguientes poemas de *Poeta en Nueva York*: Walt Whitman, el sufrimiento de la raza negra en Nueva York, y la crítica hacia el Papa.¹⁶⁴

Asimismo cabe señalar que Lorca rompió con el esquema tradicional del verso en *Poeta en Nueva York*, e inclusive antes con las composiciones narrativas y poéticas que compuso, de acuerdo con la teoría bretoniana y apostando por un nuevo tipo de "narración" surrealista o poesía en prosa¹⁶⁵ que era más idónea para la práctica de la escritura automática.

También es bastante interesante en la encuesta sobre la vanguardia, la opinión de Moreno Villa:

“La juzgo bien (...), especialmente por lo que irrita a la mediocridad, a la beocia, a la sensatez, a la banalidad y al snobismo. En esto se ha quedado corta, no ha irritado lo bastante.”¹⁶⁶

En la misma encuesta de La Gaceta Literaria, José Bergamín, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre coinciden en

¹⁶² XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op. cit.

¹⁶³ Véase III.1.17. El lenguaje universal

¹⁶⁴ Véase “Oda a Walt Whitman”, “Grito hacia Roma” y “El rey de Harlem, Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit.

¹⁶⁵ Véase II.1.1. Elementos poéticos de la construcción surrealista en el *Romancero*

¹⁶⁶ MORENO VILLA, José: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op. cit.

considerar la vanguardia como un término bélico nacido de la Gran Guerra. Ernesto Giménez Caballero, por su parte, distingue dos tipos de vanguardia:

1. la que tenía un aire subvertedor [sic], irracional, libertario dadaísmo, futurismo, maximalismo, cubismo y otros ismos. Lo literario de este grupo fecunda en el movimiento superrealista, que es el príncipe heredero de la vanguardia demoledora.
2. después un aire constructor, ordenador -tomismo, clasicismo, bolchevismo, fascismo, gongorismo... y el resto de los ismos-.¹⁶⁷

En su respuesta al cuestionario, José Bergamín comentó la mala utilización que se hacía del término “vanguardia”:

“estrategia más o menos bélica de aplicación inadecuada a todo movimiento literario o artístico.”¹⁶⁸

Por su parte, Guillermo de Torre estableció el comienzo de la vanguardia en el momento en que se dejaron las armas en Europa porque:

“empezó a cernirse sobre el paisaje literario de Europa cuando en aquella se dejó de combatir —hacia 1919.”¹⁶⁹

No podemos hacer caso omiso de la tradición de lo mágico y lo irracional y el interés que tiene en la cultura hispánica y la influencia de Ramón Gómez de la Serna y sus famosas greguerías. Tanto en la literatura culta como en la popular abundan los componentes mágicos, irracionales y sorprendentes. Esta corriente

¹⁶⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op. cit.

¹⁶⁸ BERGAMÍN, José: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, nº 94, 15 de noviembre de 1930.

¹⁶⁹ TORRE, Guillermo de: “Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?”, La Gaceta Literaria, op. cit.

popular la utilizará Lorca en el *Romancero gitano*. Dicha tradición ha hecho de España un país muy favorable al surrealismo, como señala Durán Gili:

“El surrealismo español no ha sentido la necesidad de romper lanzas contra la tradición porque ésta, en España, era de una riqueza y de una variedad tales que toda nueva escuela podía aspirar a continuarla.”¹⁷⁰

Asimismo Cernuda recoge una definición que el propio Gómez de la Serna da en sus greguerías que le coloca directamente como un antecedente inmediato al surrealismo español, pero no como precursor del mismo:

“Los que gritan confusamente los seres desde su inconsciencia” (ahí pudiera hallarse, sin embargo algún asomo de afinidad con el superrealismo), lo que gritan las cosas.”¹⁷¹

De la Serna fue el más próximo al Modernismo, primer movimiento de la vanguardia a la cultura española y tras la decadencia del simbolismo¹⁷², Ramón Gómez de la Serna no sólo es el escritor más adelantado en sus obras creativas, a principios de siglo; sino que además es autor de uno de los libros más importantes sobre la vanguardia europea *Ismos*, que a pesar de ser una obra demasiado temprana, la definió Luis Cernuda:

“queden, sin embargo, fuera de su alcance el dadaísmo y el superrealismo; es decir, los aspectos rebelde y mágico que animan respectivamente a dichos dos movimientos, los más cercanos a nosotros en el tiempo y los más importantes.”¹⁷³

¹⁷⁰ DURÁN GILI, Manuel, op. cit., p. 129.

¹⁷¹ op. cit., p. 173.

¹⁷² Véase I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

¹⁷³ Ibíd., p. 169.

2.2. Ultraísmo y Creacionismo

Los movimientos de vanguardia introducen un enérgico caudal de realidad y restituyen la presencia del mundo ante el artista, permitiendo además cualquier licencia innovadora al creador. Esto fue la base del ultraísmo y del creacionismo en España. Sin embargo, hay que marcar la diferencia entre los dos movimientos, ya que mientras el ultraísmo alentaba al poeta a destruir la tradición, el creacionismo pretendía dar libre alas a la imaginación.

El ultraísmo surgió como un acto de rebeldía, una reacción al agotamiento del Modernismo, como un espíritu rebelde. En su libro “Deshumanización del arte” Ortega y Gasset analiza el nuevo estilo del arte, esta tendencia estética fue muy importante por sus bases teóricas que sentó para el desarrollo del surrealismo en España:

“Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.”¹⁷⁴

El ultraísmo, como movimiento poético pretendía unificar todas las tendencias vanguardistas extranjeras, y de manera especial el Cubismo, el Futurismo y el Dadaísmo¹⁷⁵, así como darle la primacía a la imagen¹⁷⁶ y a la metáfora. Uno de sus principales representantes en España fue Guillermo de Torre. La vida literaria

¹⁷⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 57.

¹⁷⁵ I.1.5. El Dadaísmo: antecedente inmediato del surrealismo

¹⁷⁶ I.1.9. Etapas y características del surrealismo francés

del ultraísmo fue muy breve y se caracterizó por su producción teórica más que práctica, dos obras ultraístas famosas podrían ser *Helices* de Guillermo de Torre e *Imagen* de Gerardo Diego. Fue un movimiento puente de vanguardia, que sentó fuertemente los cimientos ideológicos de los poetas que se desarrollaron posteriormente en España.

En cuanto al creacionismo, se introdujo en España a través de las traducciones que hizo Gerardo Diego de Juan Larrea¹⁷⁷, poeta vasco y transmisor directo de Vicente Huidobro, que a su vez se inspiró en Reverdy, aunque Cernuda no tiene muy clara la procedencia del creacionismo en España, duda entre el francés Pierre Reverdy y el chileno Vicente Huidobro. En todo caso insiste Cernuda en la opinión de que el creacionismo es un movimiento de ámbito hispánico:

“Designa exclusivamente un movimiento poético hispano-americano y no tiene aplicación en la poesía francesa.”¹⁷⁸

Podríamos afirmar que el creacionismo fue un movimiento literario elaborado por Vicente Huidobro e inspirado en Reverdy. Es también evidente, como expone Cernuda y otros críticos, que esta estética es puramente hispano-americana, mas que francesa, aunque sus antecedentes se encuentren en ciertos autores franceses.

El creacionismo y el surrealismo se caracterizaron por lo mismo que la mayoría de los movimientos vanguardistas, a saber, por el abandono de las formas métricas tradicionales y por el uso

¹⁷⁷ I.2.5. Los posibles precursores del “surrealismo” en España

¹⁷⁸ CERNUDA, Luis, op. cit., p. 146.

del verso libre con ausencia de rima. Para ambas estéticas lo frecuente era el uso libre e ilógico de la metáfora. Sin embargo, algunos autores creacionistas, utilizaron el vehículo formal de la rima, y construyeron poemas donde se combinaba, ejemplarmente, la tradición y la vanguardia, por ejemplo, Gerardo Diego.

El creacionismo introdujo los elementos necesarios para que se diesen las modificaciones e innovaciones expresivas necesarias que configuraron plenamente otros movimientos de vanguardia como el surrealismo, pero habría que esperar al surrealismo para encontrar y utilizar la característica más importante del surrealismo: la rebeldía, como señala Capote:

“careció de la rebeldía así como del aspecto mágico del mundo.”¹⁷⁹

Hay que insistir en lo común entre el creacionismo y el surrealismo según afirmó Luis Cernuda:

“Para dos movimientos poéticos, el creacionismo y el superrealismo, la metáfora conserva un papel capital, pero, al contrario, que otros movimiento anteriores, se utiliza en función de la poesía sino a su servicio. En dichos movimientos, la metáfora adquiere un sentido misterioso que se ve sobre todo en el superrealismo.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ CAPOTE BENOT, José María, op. cit., p. 21.

¹⁸⁰ Cernuda, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit.

2.2.1 Algunos ejemplos creacionistas en la obra de Lorca.

El propósito de este epígrafe es ejemplificar y comparar el proceso de inserción de los elementos creacionistas en algunos poemas de los libros del *Romancero gitano*, y en *Poeta en Nueva York* libro paradigmático del surrealismo español. Se ilustrará este fenómeno con ejemplos del poemario más representativo que podría servir para ver la graduación del creacionismo hacia el surrealismo.

Ultraísmo y creacionismo responden al concepto orteguiano de “deshumanización del arte” donde los íntimos sentimientos del poeta aparecen sustituidos por el afán de crear una “poesía nueva”, mediante la extraña combinación de elementos antes irreconciliables, pero sin demasiada trascendencia para la interioridad del poeta.

En cuanto al creacionismo, Vicente Huidobro concebía al poeta coma un "pequeño dios". Este concepto lo tomó el poeta chileno de un viejo poeta indígena (aimara) que le dijo: "El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover". Sin embargo, Huidobro matizó en "La creación pura" (1921), al no igualar al poeta con el mago. Identificación que sin embargo será recogida por André Breton:

“A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza”.¹⁸¹

¹⁸¹ BRETON, André: *La magia cotidiana*, op. cit.

De su parte, Vicente Huidobro definió en "El creacionismo" (1925) lo que entendía por un poema, concebido como un ente totalizador frente a la Naturaleza:

“Os diré lo que entiendo por un poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. (...) El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados.”¹⁸²

De su parte Luis Cernuda afirma la influencia de las lecturas de la obras de Juan Larrea en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*:

“Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que, sin la lectura de Larrea, dudo que hubiesen hallado. En cuanto a la rebeldía, que caracterizaba al superrealismo y falta en el creacionismo, tanto Lorca como Alberti (...) pudieron hallarla en el ambiente de la época”¹⁸³

El creacionismo y el surrealismo tienen un rasgo en común ya que los dos tratan de conseguir la sorpresa, lo maravilloso en el poema. Este efecto lo podemos ver en algunas imágenes dobles creacionistas del *Romancero gitano* como por ejemplo la del “Romance de la luna, luna”:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.¹⁸⁴

¹⁸² HUIDOBRO, Vicente: Poesía nº 30, 31 y 32, Edición de Rene Costa, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 235.

¹⁸³ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit.

¹⁸⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, Madrid, 2004, p. 47.

El poeta concebido como un ente totalizador frente a la Naturaleza. La capacidad creadora del poema adquiere pleno sentido cuando el poeta crea como si realmente fuese la Naturaleza misma, que podemos ver claramente en unos versos de “Poema doble del lago Eden”:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.¹⁸⁵

En cuanto al ultraísmo, nace como búsqueda de una nueva forma de expresión poética. Se busca la expresividad formal de los elementos más que su contenido ideológico, interesa más la consonancia con el momento artístico que los sentimientos personales. Por esto las imágenes ultraístas quedan un poco vacías de contenido, sin demasiada fuerza emotiva, detrás de sus sorprendentes recursos formales. Movimiento que responde a la corriente “deshumanizada” del arte europeo en la segunda década del siglo XX, en que se intenta despejar a la producción artística de todo lo que no sea ella misma. Los surrealistas descubrirán en las imágenes ultraístas lo que tenían de enérgico, de fuerza, de raíz, de profundo, reconociendo en ellas el material de la sustancia poética, que comunicaba las galerías poéticas del alma con los pozos negros del sentir del hombre de entreguerras, cuya búsqueda de identidad no admitía escape.

¹⁸⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, p. 154.

Guillermo de Torre nos describe el paso del ultraísmo en la obra de Lorca junto con el estilo creacionista:

“En Lorca ya se ve el estilo creacionista, la creación como elemento fundamental del ultraísmo, y el uso de la metáfora como el único elemento lírico que aparece ya en *Libro*

de poemas (1921), continúa en las *Primeras canciones* (1922), las *Canciones* (1921-1924), y alcanzar su culminación en el *Romancero gitano*.”¹⁸⁶

Los ejemplos podrían seguir, confirmando este proceso que parte de la capacidad generativa del verbo hasta la construcción minuciosa y compleja del cosmos. Basten estos paradigmas escogidos para corroborar cómo el sistema creacionista está en la base de la formulación de las técnicas del surrealismo.

¹⁸⁶ TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de la vanguardia*, op. cit.

2.3. Recepción del surrealismo francés en España.

En España el surrealismo llegará hacia 1928, en un espacio en cierto sentido ya agotado por cualquier forma de provocación dadaísta, pero virgen para un viaje hacia la fuente del sueño, de la irracionalidad y de la imaginación.

Las circunstancias históricas que propiciaron el auge de los primeros conatos vanguardistas se desarrollaron de forma caótica y natural hasta configurar otros movimientos que desembocaron en el llamado surrealismo.

En Europa, el impacto producido por la Primera Guerra Mundial sirvió de detonante en todos los órdenes humanos, incluido el artístico. España no pasó por ella, pero si la alcanzó la terrible influencia de esta contienda y de sus problemas subsiguientes. Así lo percibió Cernuda:

“el descontento y la disconformidad de una juventud que despierta y encuentra que ha de vivir en medio de una sociedad en ruina bajo un injusto régimen político y económico” de aquella España que desde hacia siglo y medio era un país en descomposición, en el que los jóvenes deben experimentar, aún más agudamente quizá que los mayores, el desagrado del ambiente y el empuje hacia la rebeldía.”¹⁸⁷

Por lo tanto podemos considerar que el surrealismo es ante todo un movimiento eminentemente revolucionario que reposa sobre la filosofía de la rebelión absoluta. El nacimiento de este movimiento es debido en cualquier forma al descontento general causado por la guerra; parte de una reacción contra los conceptos tradicionales.

¹⁸⁷ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 192.

Versión similar a la de Cernuda es la de Alberto Torés García, que interpreta las circunstancias del momento en que los autores siguieron a André Breton como propicias al surrealismo:

“si muchos autores siguen a André Breton, entre ellos Hinojosa, no es por mera curiosidad en la renovación que encerraban las teorías freudianas sino pura y simplemente porque algo estaba cambiando: insatisfechos de la realidad circundante, ansiosos de encontrar en ella nuevos significados que implicarían nuevas actitudes vitales, aceptan el lenguaje de los sueños como una forma de rebelarse ante esa realidad y, como posible vía en la búsqueda de aquella otra realidad verdadera.”¹⁸⁸

El surrealismo español no creó una generación literaria porque todos los poetas surrealistas pertenecían a la generación del 27. Sin embargo, no hubiese sido necesario que perteneciesen a la misma porque los movimientos artísticos, para que existan, no precisan estar organizados académicamente, como interpreta Carlos Bousoño. Sin embargo, José Luis Cano entiende que:

“a diferencia del francés, el surrealismo español como movimiento organizado e influyente no ha existido jamás y que, por esta razón, no es extraño que en las historias de la literatura española no se encuentre ni la más leve alusión a los surrealistas españoles como generación literaria.”¹⁸⁹

Numerosos artículos, conferencias y críticas evidencian la rapidez con que cierto sector acogió el surrealismo francés casi inmediatamente en España. Esta realidad se contradice con el recelo de la mayoría de los críticos y los poetas españoles poco tiempo después.

Una de las primeras respuestas al surrealismo francés en España fue el artículo “El suprarrealismo” de Fernando Vela, que se

¹⁸⁸ TORÉS GARCÍA, A., “El hecho perceptivo en J. M^a Hinojosa: El poeta y lo surreal”, Sur, I—XI-86, Málaga, p. IV. Supl.

¹⁸⁹ CANO, José Luis: “Noticia retrospectiva del surrealismo español”, Arbor, Madrid, junio de 1950, p. 334.

publicó en Revista de Occidente en 1924. En éste, el autor planteaba ciertas discrepancias y cuestionaba como verdadero problema del surrealismo francés el que tratase de aplicar al mundo del sueño el mismo examen metódico que al de la vigilia, al seguir la perceptiva psicoanalítica:

“Ahora se comprende por qué la primera tarea es calcar, copiar sin desfiguraciones ese mundo del sueño que se presenta, bien espontáneamente, en ciertos instantes, bien solicitado de intento por el sujeto.”¹⁹⁰

Picón, en 1925, defendió el surrealismo en España alegando que es un resultado claro del naufragio de Dadá:

“El fracaso del movimiento Dadá había sido una necesidad rápida y fatal. Se hubiera podido creer entonces que no quedaba nada de aquel nihilismo filosófico y estético, de aquel gran peligro corrido por la razón (...) Agrupados en torno a André Breton y de su revista *Littérature*, (...) varios de los antiguos dadaístas... creían todavía en los días más dolorosos y tranquilos, que el gran movimiento de liberación emprendido por Dadá no se resignaba a una muerte inútil y precoz.”¹⁹¹

Hubo posiciones muy originales entre los críticos, como es el caso de Guillermo de Torre, quien llegó al extremo de negarle toda vitalidad propia al surrealismo español como si fuese sólo una derivación estéril de Dadá:

“este decantado superrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto: es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras o creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo.”¹⁹²

Ya hemos expuesto la influencia que tuvieron dos movimientos vanguardistas, el creacionismo y el ultraísmo, como

¹⁹⁰ VELA, Fernando: *El Suprarrealismo*, op. cit., pp. 429—434.

¹⁹¹ PICÓN, Pierre, “La Revolución Super-realista”, *Alfar*, nº 52, La Coruña, septiembre de 1925.

¹⁹² TORRE, Guillermo de: “Neodadaísmo y superrealismo”, *Plural*, nº 1, enero de 1925, p. 4.

antecedentes del surrealismo español¹⁹³. José Luis Cano, al contrario que Guillermo de Torre, dejó testimonio de la temprana distribución de las publicaciones francesas en las librerías españolas. Por ejemplo, da noticia de cómo en la librería de la Revista de Occidente, en Madrid, se promocionaban la revista francesa *Révolution Surréaliste* y las obras de Aragon, Breton y Eluard, que tuvieron eco hasta en Prados y Altolaguirre, residentes por aquel entonces en Málaga.

Paul Ilie¹⁹⁴ cree en la autonomía del surrealismo en España, insistiendo en sus antecedente tradicionales de lo grotesco y en algunas técnicas deshumanizadas de Góngora. Y añade que la corriente española revela una mayor preocupación por la naturaleza de la realidad, sin ostenta ningún misticismo, pues la subrealidad de su arte no es otra cosa que “el resultado de reacciones específicas frente a su medio cultural.”

En el preámbulo de *Brandy, mucho brandy* (1927) de Azorín, se comprueba que ya en este año el concepto de surrealismo estaba muy extendido en España, incluso en el género dramático:

“El teatro de hoy es surrealista, desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de sueño, de irrealidad. La guerra con sus terribles dolores, con sus angustias, que se han extendido por todo el planeta; con su dolorosa meditación de la realidad, ha hecho que el espíritu, en odio a tal realidad, se separe del ambiente cotidiano en su aspecto auténtico y busca un poco de consuelo, de alegría, de comprensión, en el reflejo deformado de la vida.”¹⁹⁵

¹⁹³ Véase II.2.2. Ultraísmo y Creacionismo

¹⁹⁴ ILIE, Paul: *Poetas surrealistas españoles*, op. cit.,

¹⁹⁵ AZORÍN: *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, pp. 923-924.

Los poetas surrealistas españoles no sólo adoptaron temas de la Escuela bretoniana, también utilizaron en castellano técnicas del surrealismo francés. Se experimentó con cadáveres exquisitos o anáglifos¹⁹⁶. En sus obras, se aprecian las prioridades del surrealismo francés, su visión del mundo, la importancia otorgada al sueño, el empleo de la ironía o el uso de la imagen¹⁹⁷. Hay algunos ejemplos de la práctica de Lorca de la famosa “escritura automática” en el libro de *Poeta en Nueva York*.

El surrealismo es un movimiento que estimula las manifestaciones artísticas individuales. En este sentido, en España el surrealismo tuvo una riqueza absoluta de variedades y matices¹⁹⁸ como señala Rodríguez Alcalde, en su opinión el surrealismo español es más coherente que el francés:

“Los poemas del surrealismo español presentan, en general, mayor coherencia que los textos surrealistas franceses. En los españoles se agudiza la concepción del surrealismo como reflejo del mundo en el poeta, como versión lírica de éste que, mediante la imagen, describe su personal universo.”¹⁹⁹

Autores y críticos españoles han desestimado el surrealismo español por carecer de un manifiesto y por no haber practicado la escritura automática al modo francés²⁰⁰. La desorientación crítica

¹⁹⁶ Prácticas muy famosas en la Residencia de Estudiantes en las cuales participó Lorca, Véase La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

¹⁹⁷ Véase I.1.9. Etapas y características del surréalisme francés

¹⁹⁸ Véase I.3.4. La identificación de los miembros del 27 con el surrealismo

¹⁹⁹ RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, 1956, p. 203.

²⁰⁰ Véase I.1.10.1. La escritura automática

del surrealismo español, según la opinión de Carlos Marcial de Onís²⁰¹ a la que me adhiero, proviene de que cada crítico interpreta de un modo personal el surrealismo, y al estudiar a los poetas parten de su particular análisis, lo que crea una gran confusión en el entendimiento del surrealismo español.

²⁰¹ MARCIAL DE ONÍS, Carlos: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, Porrúa, 1974, p. 13.

2.4. la polémica de la denominación del movimiento “surrealista”

No hubo acuerdo inicial, y creemos que aún no lo hay hoy en día, en la denominación del movimiento "surrealista" en España. Esto ha contribuido a aumentar el rechazo y la confusión existente. A pesar de las polémicas semánticas que se verán a continuación, "surrealismo" es ahora la acepción de más uso y además la autorizada por el mismo André Breton. En la Gaceta de Arte, en 1935, donde se publicó el Boletín Internacional del surrealismo tinerfeño, se precisó que la única traducción castellana correcta de la palabra *surréalisme* es surrealismo.

El vocablo “surrealismo” tuvo dos traducciones admitidas filológicamente, "suprarrealismo" y "superrealismo", y hasta los años 30 se alternaba el uso de ambas traducciones, pero hizo esta interpretación bastante importante *Ignacio Soldevila-Durante*:

“From 1930 the word "surrealismo" began to be used and propagated by the media and by the public. And that is what brings us to our situation today, in which, even if all the terms are used indiscriminately in literary circles (at times within to same text or by the same author), it is the third term that seems to predominate over the others at the level of general use. As I said, it seemed to me a phenomenon of marginal significance, in spite of the fact that the transliterated version -"surrealismo"- loses the semantic value that exists in the French prefix *sur-*, a value that each of the other terms that were originally used retained in *super-* an *-supra*.”²⁰²

Por ser "super" exactamente la traducción literal y correcto del francés, el uso más extendido fue durante décadas el de "superrealismo", hasta que se impuso el uso de "surrealismo".

²⁰²SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: "Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo and Surrealismo", Citado en *The surrealist adventure in Spain*, edit, by C. Brian Morris, Canada, Ottawa Hispanic Studies 6, Dovehouse Editions Canada, 1991, p. 62.

Muchos autores se siguen resistiendo a este uso, utilizando "superrealismo". Guillermo de Torre dijo al respecto explicando la tendencia de usar la traducción "superrealismo" y la poca aceptación del uso de "surrealismo":

"Hace años (en una página de mi libro Guillaume Apollinaire. Su vida, las teorías del cubismo, 1946) explique sintéticamente las razones que me movían a romancear así la voz francesa *surréalisme*. La casi unanimidad (la insistencia, por pereza o ignorancia; inicialmente por contagio de los medios pictóricos, nada particularmente sensibles a la pureza y propiedad lingüísticas, al genio idiomático propio de cada país, ya que los artistas se expresan, cada vez más, con un vocabulario internacional) en decir y escribir surrealismo no es razón valedera para hacerme cambiar."²⁰³

De Igual manera, Carlos Marcial de Onís opina que el uso de "superrealismo", se debe a la excesiva rectitud de criterio de ciertos autores, que respetan el significado del prefijo francés "sur", "super" o "sobre" en castellano. Y Así explica de Onís la razón por la que el utiliza "surrealismo":

"No obstante, yo, por respetar el uso, acojo "surrealismo"; teniendo en cuenta, además, que el prefijo "super" sufre actualmente de una peligrosa inflación, la lengua inglesa también acepta el neologismo o barbarismo, si se quiere, "surrealism". "²⁰⁴

"Sobrerrealismo" sería un término también válido filológicamente, al igual que "superrealismo" o "suprarrealismo", por contar todos ellos con prefijos aceptados por el uso en castellano. El término de "suprarrealismo" también lo utilizó Ramón Gómez de la Serna, así como Fernando Vela en su artículo de la Revista de Occidente, uso que sentó bastante cátedra ya que aparecerá en la decimoctava edición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española.

²⁰³ TORRE, Guillermo de: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 364.

²⁰⁴ MARCIAL DE ONÍS, Carlos, op. cit., p. 9.

En resumen, la historia del desacuerdo del uso del término *surréalisme* en España empezó en diciembre de 1924, cuando Fernando Vela utilizó "suprarrealismo", en su artículo de la *Revista de Occidente*, junto con otros derivados como "suprarrealista" o "suprarrealidad"; y terminó en 1930, cuando Gómez de la Serna emplea por primera vez "surrealismo", "surrealista", y otros derivados como "surrealistamente".²⁰⁵

A partir de 1931, se extiende el uso de la forma "surrealista", aunque autores como Juan Ramón Jiménez prefirieran el termino de "sobrerrealismo". Pese a las discordancias, desde 1940 se ha impuesto "surrealismo". Un ejemplo de desacuerdo es Enrique Diez-Canedo, que en su antología *La poesía francesa moderna. Desde el romanticismo al superrealismo* (1943), consideró la denominación de "surrealismo" coma una "bastarda transcripción de un nombre aceptado sin discernimiento". Por otro lado, Borges afirmaba que llamar "surrealismo" a este movimiento era tan absurdo como decir surnatural por sobrenatural, surhombre por superhombre o sobrevivir por sobrevivir.

Rafael Alberti inventó el adjetivo "surrealístico" en *La arboleda perdida*, al referirse a su libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Ha prevalecido la forma "surrealismo" por estas causas que explica José María Valverde:

"un cruce de ideas con una posible forma sub-realismo, pues lo mismo valdría considerar la zona psíquica exteriorizada por este movimiento como algo

²⁰⁵ SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: "Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo and surrealismo", op. cit., p. 63.

que esta "por debajo" o "por encima" de la zona de la psique donde se presenta la "realidad" que nos interesa con tal nombre."²⁰⁶

Guillermo de Torre dijo que tal confusión no sería posible si se examinase de cerca el sentido dado por Breton en su *Manifeste du surréalisme* sobre la subconsciencia y la influencia freudiana:

"ese cruce de ideas solo puede producirse por un torpe desliz analógico con las voces "sub-consciencia" y "sub-consciente", muy afines, por otra parte, a la raíz freudiana inspiradora del superrealismo, pero que no abarca su totalidad de intenciones."²⁰⁷

Por otro lado, Dámaso Alonso propuso las formas "hiperrealismo" y "superrealismo" para diferenciar las manifestaciones del *surréalisme* en España de otras manifestaciones literarias ya que:

El "surréalisme" tuvo probablemente su éxito mas considerable en la elección de su nombre. Cuando se haga la historia de nuestro periodo creo que ha de resultar claro que la palabra "superrealismo" (*surréalisme*) conviene a muchas otras manifestaciones de la literatura actual. Para evitar la posible confusión llamo "hiperrealismo" a esta tendencia general contemporánea, dentro de la cual el "superrealismo" seria solo un subgrupo.²⁰⁸

Aunque a Dámaso Alonso incluso le resultaba poco agradable el uso de esta palabra:

"Me fastidia tener que emplear la palabra **superrealismo**: ya no hay mas remedio que hacerlo. Vamos interpretando la historia de España y de su literatura siempre a la zaga de algo que venga de fuera. Cuando lo nuestro no se conforma bien con el nombre extraño, lo metemos de un empujón en el molde que nos llega... Así se echo mano del **surréalisme** francés y se tradujo la palabra, para que fuera marbete de cosas españolas."²⁰⁹

²⁰⁶ VALVERDE, José María: Diccionario Literario González Porto-Bompiani, T. I., Movimientos espirituales, 1959.

²⁰⁷ TORRE, Guillermo de: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., pp. 363-364.

²⁰⁸ ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 271.

²⁰⁹ ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 308.

A primera vista el surrealismo fue rechazado en España, y de manera especial por parte de los autores del 27, un hecho contradictorio ya que los mismo autores del 27 habían reconocido en poetas franceses como Valery a sus maestros. Y en resumen de lo expuesto nos parece que el término “surrealismo” el más adecuado por ser el más aceptado por la crítica española. Hecho corroborado por Jorge Guillén:

“España, no podía ser ajena a la *Diffusion mondiale du surréalisme*. Difusion orgullosamente proclamada por André Breton, su primer y último pontífice. En España también el decenio del 20 fue muy favorable a la actividad poética, y se dejó sentir, si no el influjo directo de Breton, el de la palabra *Surréalisme*, pronto flotante e independiente en la atmósfera literaria de entonces. Fue muy rápido, en este sentido, el éxito de Breton. Su hallazgo personal se convirtió en fórmula impersonal, y aquella teoría se disparó con vigor de impulso efectivo. La poética era quizá superior a la poesía: desequilibrio muy propio de la centuria en que no ha tocado vivir.”²¹⁰

²¹⁰ GUILLEN, Jorge: *El estímulo surrealista*, op. cit.

2.5. Los posibles precursores del “surrealismo” en España

En el estudio de la recepción del surrealismo francés en España, tras haber comprobado su recepción crítica; y la historia de la palabra más conveniente, surrealismo, para referirse a dichas manifestaciones; es conveniente ahora abordar quienes pudieron ser los precursores de la entrada de este movimiento en España, aunque no es tarea fácil.

Luis Cernuda mantuvo la teoría de que el surrealismo se introdujo en España a través de las traducciones del creacionista Larrea que Gerardo publicaba en su Revista Carmen²¹¹. Cernuda discutió la importancia que le atribuyó a Larrea en el siguiente párrafo:

¿Me equivoqué al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado.”²¹²

Conviene recordar que Aleixandre no creyó tener ninguna deuda con Larrea y que la entrada de una nueva estética en España a través de los poemas del poeta bilbaíno es evidente. Lo cuestionable sería saber si en 1928 se podían discernir las fronteras entre el creacionismo y el surrealismo.

Julio Neira es una voz autorizada para hablar de la llegada del surrealismo a España y de los que fueran sus posibles protagonistas:

²¹¹ Véase I.2.2. Ultraísmo y Creacionismo

²¹² CERNUDA, Luis, op. cit., p. 194.

“y, aunque en propiedad no pueda hablarse de un introductor -una suerte de apóstol surrealista tras el que los poetas conociesen el movimiento y antes del cual el surrealismo no tuviese presencia en España-, pues la estética de Breton penetró en nuestro país por diversas vías y de forma casi simultánea, si puede afirmarse que es Hinojosa quien antes concentra en su persona la postura vital surrealista en España, y el que antes publica un libro plenamente identificable con los caracteres de las creaciones surrealistas: *La Flor de California*.”²¹³

Larrea regresó de París antes que Hinojosa, pues había ido ya en 1923, donde acudió para visitar a su amigo Huidobro, quien le presentó a su llegada a Tristan Tzara, a Cesar Vallejo y a Juan Gris. Larrea estuvo al tanto en París de la publicación de *Le Manifeste du surréalisme* en 1924, como el propio poeta declaró en una de sus cartas de Vittorio Bodini:

“Conocí el surrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado al tanto ya del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Peret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveche del movimiento aquellas tendencias que me eran más afines, más nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta.”²¹⁴

En 1979, Dámaso Santos²¹⁵, en su artículo en la revista *sur*, considera a Hinojosa, Buñuel y García Lorca como surrealistas españoles, y señala que el surrealismo francés tiene su mayor representación española en *La Flor de California*.

A través del creacionismo va a llegar el surrealismo a España. El encuentro de Larrea con Huidobro en París determine el curso de la historia de la poesía española. Junto a Larrea aparecerán otros

²¹³ NEIRA, Julio, "El surrealismo en José María Hinojosa (Esbozo)", Víctor García de la Concha, *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 271.

²¹⁴ BODINI, Vittorio: *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 114.

²¹⁵ SANTOS, Dámaso: "José María Hinojosa, el surrealista", *Sur*, Málaga, 11 de noviembre de 1979, p. 26.

escritores de lengua castellana, como Vallejo, en la revista creada por el primero en París: "Favorables Paris Poema" en 1926. En cuanto a la evolución de la poesía de Larrea, Luis Felipe Vivanco dijo en 1970:

"Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano como poeta creacionista, para terminar siendo poeta surrealista en francés."²¹⁶

Gerardo Diego traduce a Larrea en su revista Carmen, de este modo Larrea se convierte en el introductor de las últimas tendencias poéticas de París en España. Vittorio Bodini es uno de los críticos que más han defendido la recuperación de Larrea en su papel de introductor del surrealismo en España. Algunos dejan a un lado la cuestión de cuál fue el primero pero si optan por señalar cuál fue el mejor. Ángel del Río, por ejemplo, considera a Lorca el mejor surrealista español con *Poeta en Nueva York* y añade que:

"se puede decir que es la suya la primera obra importante que produce el movimiento en España."²¹⁷

Por su parte, Patricio Hernández propone como introductor del surrealismo en España a Emilio Prados, aunque reconoce que no tiene demasiada importancia cuál fue el autor o la obra primera del surrealismo español, él hace su propuesta:

"Ya en Málaga, contacta con Manuel Altolaguirre y con José María Hinojosa, a los que transmite su concepción poética (...) Allí, en Málaga, reciben a lo largo de 1925 las revistas y libros surrealistas franceses, a los que están suscritos. (...) Prados escribe ese año la que, tal vez, podría considerarse como la primera obra española de carácter surrealista. La titula *6 estampas para un*

²¹⁶ LARREA, Juan: *Versión celeste*, edic. de L. F. Vivanco, op. cit., p. 15.

²¹⁷ RÍO, Ángel del: *Estudios de literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, p. 284.

rompecabezas; pero, lamentablemente, en su época pasa inadvertida, ya que su autor no la publicó.”²¹⁸

Por Ultimo, J. Albi y J. Fuster, en su "Antología del surrealismo español" de 1952, proponen a Alberti como primer surrealista, y reconocen la indeterminación surrealista de Larrea:

Alberti, fue, aparte el caso indeterminado de Juan Larrea, el primer poeta español que se adhiere al surrealismo, sin que por lo demás haya sido demasiado fiel. Desde que se peso al servicio de la revolución española y del proletariado universal, su poesía se desurrealiza [sic] bastante.”²¹⁹

²¹⁸ HERNÁNDEZ, Patricia, "La ética surrealista de Emilio Prados", Surrealismo. El ojo soluble, edición Jesús García Gallego, Málaga, Litoral, 1987, p. 121.

²¹⁹ ALBI, J. y FUSTER, J.: "Antología del surrealismo español", Verbo, nº XXIII, XXIV y XXV, Alicante, febrero de 1952, p. 181.

2.6. La Residencia de Estudiantes y las primeras prácticas surrealistas

Abordar el entorno de la Residencia de Estudiantes, sus residentes en los años veinte, sus actividades surrealistas; y, en concreto, la figura de Dalí y el papel que jugó este en el surrealismo catalán, aporta nuevos datos para comprender mejor la evolución del surrealismo y su importancia en el panorama español.

En la segunda década del siglo, en la Residencia (Pinar, 17) se alojan un grupo de intelectuales: Bello, Buñuel, Dalí y Lorca. Junto a ellos estaban otros que les eran afines, residentes o no, como Moreno Villa, Alberti, Hinojosa, Garfas, Emilio Prados, Sánchez Ventura y Vicens.²²⁰ Su papel fue fundamental porque sirvió de punto de encuentro a distintos surrealistas, a los miembros del 27, y porque constituyó el primer escenario de las actividades surrealistas en España. Debido al protagonismo que alcanzó la Residencia en aquellos años, el visitarla o estar alojado en ella se ha considerado como una prueba de pertenecer al primer grupo del surrealismo español.

José Bello describe las habitaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid:

“Tenían una o dos camas. Una cama turca, algunos cuadros y unos estantes. Prados y yo las teníamos muy arregladas, pero no Lorca o Dalí. Cuando Hinojosa intentó entrar en la Residencia y no tuvo plaza disponible se fue a vivir a un piso del barrio de Salamanca y decoró su habitación al estilo de las nuestras. Yo estuve allí y lo vi. Hinojosa intentó entrar en la Residencia pero había entonces muchos problemas de admisión. De hecho, después de vivir

²²⁰ SANTOS TORROELLA, Rafael: *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992, p. 45.

en el barrio de Salamanca, se instaló en la Residencia del Amo, que tenía mucho que ver con la Residencia de Estudiantes.”²²¹

Luis Buñuel vivió en la Residencia desde 1917 hasta 1925. La íntima amistad de Buñuel con los que serían miembros de la generación del 27 -principalmente García Lorca- y con los representantes del surrealismo en España -sobre todo Dalí- fue de vital importancia para su vida personal y para el desarrollo del cine surrealista español. Buñuel define la Residencia en *Mi último suspiro*:

“La Residencia era una especie de campus universitario a la inglesa y no costaba más que siete pesetas al día en habitación individual y cuatro pesetas en habitación doble.”²²²

En 1926 esta institución se había convertido ya en el escenario de las conferencias de los surrealistas franceses en Madrid. Una prueba de ello es que Louis Aragon, el 10 de abril de 1925, fue invitado a dar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, donde vivían entonces Dalí, Lorca, Bello y Buñuel entre otros. Aragon pronunció un discurso contra la civilización - que se publicó en julio de aquel año- del que se reproduce un fragmento:

“Êtes-vous jamais descendus Êtes—vous jamais descendus au fond de ce puits noir? V Qu’y avec—vous trouvé, quelles galeries vers le ciel? (...) Nous aurons raison de tout. Et d’abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. L’ère de métamorphose est ouvert ~...). Je ferai jaillir le sang blond des payés (...>. Monde occidental, tu es condamné a mort (...) Nous réveillerons partout les germes de la confusion et barricades sont bonnes, toutes les entraves a vos bonheurs maudits. Juifs, sortez des ghettos. Qu’on affame le peuple, afin qu’il connaisse enfin le goût du pain de colère (...). Et que les trafiquants de drogues

²²¹ BELLO, José, op. cit.

²²² BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, op. cit., p. 66.

se jettent sur nos pays terrifiés. Que l'Amérique au loin croule de ses buildings blancs au milieu des prohibitions absurdes. Soulève-toi, monde! Voyez comme cette terre est sèche et bonne pour tous les incendies. On dirait de la paille.”²²³

Parece que Lorca había oído esta conferencia, se encuentran ecos de ella en una obra suya de 1930, según afirma Ángel del Río:

“Las similitudes no sólo son de forma o de ideas, lo son incluso de palabras: La era de la metamorfosis, la semilla de la confusión y de la angustia, los pozos negros, los traficantes de estupefacientes, el paso de la ira, el derrumbamiento de los edificios blancos, la sangre subía del empedrado.”²²⁴

José Bello quien, de manera casi inadvertida e inconsciente, otorgó al surrealismo español algunos modos del francés. Recreó *anáglifos*, *carnuzos* o *putrefactos*, en los que después destacaría Dalí. Pero no se otorga a sí mismo la importancia que le corresponde. En la Residencia se ensayaron, francesas en las que Bello jugó un papel determinante. Así, por ejemplo, se realizaron anáglifos que eran unos poemas:

cortos de cuatro versos compuestos de tres sustantivos; el primero de los cuales se repetía dos veces, mientras que el segundo tenía que ser siempre la gallina. Se trataba de crear una unidad que sorprendiese por lo arbitrario e irracional. Así:

El búho,
el búho,
la gallina
y el Pancreator.

O también:

La cuesta,
la cuesta,
la gallina

²²³ ARAGON, Louis, “Fragments d’une conférence”, *Révolution surréaliste*, nº 4, París, 15 de julio de 1925.

²²⁴ RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, op. cit., pp. 285-286.

y la persona.²²⁵

Los anáglifos se creaban colectivamente en reuniones de la Residencia. Se conservan de Moreno Villa, de José Bello y de García Lorca. El mismo Américo Castro hizo alguno como recordó Rafael Alberti en *La arboleda perdida*.

La realización de putrefactos fue otra iniciativa a la francesa que se ensayó en la Residencia. El adjetivo “putrefacto” no aparecía en el Diccionario de Covarrubias, pero sí apareció por primera vez en la revista satírica catalana *El Noucentista* en el día de los inocentes de 1914²²⁶. Su inventor fue José Bello, aunque Dalí supero a su maestro dibujando a muchos putrefactos junto con La bestia, un perro con apariencia de estopa. Así los recordaba Rafael Alberti:

“los putrefactos de Dalí recordaban a veces la figura esquemática de Pepín Bello, aquel simpático y divertido residente que me había presentado Federico. Hasta creo que era una invención de Pepín aprovechada por Dalí con mucha gracia.”²²⁷

El putrefacto reunía la esencia de todo lo caduco, lo muerto y anacrónico que representaban seres y cosas. Rafael Santos Torroella lo define en *Los putrefactos de Dalí y Lorca — Historia y antología de un libro que no pudo ser*:

“Putrefacto equivalía, así, a grado extremo de consunción por inmovilismo, e implicaba, como vituperio, el emparejamiento con el mal olor que trasciende de todo cadáver insepulto.”²²⁸

²²⁵ CAPOTE BENOT, José María: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 34.

²²⁶ SANTOS TORROELLA, Rafael: *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Public. de la Residencia de Estudiantes, 1995, p. 20.

²²⁷ ALBERTI, Rafael, op. cit., p. 161.

²²⁸ SANTOS TORROELLA, Rafael, op. cit., p. 17.

Putrefactos famosos fueron el Rey Alfonso XIII, el Papa Putrefactos famosos fueron el Rey Alfonso XIII, el Papa, Ricardo León, Emilio Carrere, e incluso, injustamente, el surrealista Azorín. Estos dibujos le hicieron concebir la iniciativa a Dalí de publicar un libro que recogiese todos los putrefactos, que sería prologado por un texto que Lorca nunca se dignó escribir. Esta publicación no se llevó a cabo por las supuestas diferencias sentimentales de Dalí y Lorca, en las que también intervino Buñuel como tercero en discordia. Recientemente, en 1995, la Residencia de Estudiantes ha hecho realidad una exposición y un libro de la historia de “Los putrefactos” de Dalí y Lorca, donde aparece Hinojosa con los protagonistas en una fotografía tomada en Toledo.²²⁹

Otra recreación equivalente a “carroña”, carne muerta pero viva—, que Rafael Santos Torroella le atribuye también a José Bello:

“que a veces se enlazaba con el putrefacto, pero de matices diferentes, vistos con mayor agudeza que nadie por el propio Pepín, siempre lleno de sal y de imaginación, derramadas a manos llenas sobre todo aquel grupo de residentes, en el que se encontraba Luis Buñuel, quien supo años más tarde aprovechar con Dalí, en *Un perro andaluz* (...), muchas de sus ocurrencias divertidas y hasta geniales.”²³⁰

La Residencia de Estudiantes va a ser el catalizador fundamental del surrealismo español por las lecturas que hicieran Buñuel o Dalí de Freud, y de cómo éstos influyeron en otros como Lorca o Hinojosa. Luis Buñuel en *Mi último suspiro* admitió que:

“la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud.”²³¹

²²⁹ Ibíd., p. 20.

²³⁰ Ibíd., p. 23.

²³¹ BUÑUEL, Luis, op. cit., p. 222.

Por su parte, Dalí confesó que fue en la Residencia donde leyó *La interpretación de los sueños*, lectura que fue para él “uno de los descubrimientos capitales de su vida”²³². Las lecturas de Dalí probablemente no se redujeron sólo a este título de Freud porque Moreno Villa en *Vida en claro* recuerda a Dalí “siempre enfrascado en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura”²³³, por lo que parece que Dalí leyó en profundidad ésta y otras obras del vienés.

Pepe Bello asimismo recuerda otras lecturas que hacían en la Residencia:

“Leíamos todo lo que pasaba por nuestras manos, principalmente literatura clásica española, Lorca, Alberti, Hinojosa, Moreno Villa, Prados, Altolaguirre... Pero sobre todo, Lorca. Él lo sabía todo de la literatura clásica española, de la francesa, de la inglesa, lo sabía todo. No he conocido a nadie como a él, ni siquiera a Dámaso Alonso que era un sabio como Menéndez Pelayo.”²³⁴

Y como testigo de excepción, José Bello ha contado cómo eran algunas de las veladas nocturnas de la Residencia, en los años veinte:

“Nos reuníamos todos en uno de los cuartos, generalmente en el de Lorca. Lorca leía extraordinariamente bien, todavía recuerdo el timbre de su voz. Casi todas las noches nos leía una obra de Lope de Vega que nos tenía a todos distraídos durante una hora y media. Bueno, a todos menos a Dalí que le aburría terriblemente. Lorca se tumbaba en la cama con la cabeza apoyada sobre las almohadas y con el enorme volumen de *Clásicos Españoles de Rivadeneyra* entre sus manos declamaba de tal modo que nos tenía hechizados. Pero donde Federico era irresistible era en el piano. Lorca era de carcajada: una fuente que no dejaba de manar nunca.”²³⁵

²³² HUÉLAMO KOSMA, Julio, “La influencia de Freud en el teatro de García Lorca”, *Boletín Fundación F.G.L.*, nº 6, Madrid, 1989, p. 61.

²³³ MORENO VILLA, José: *Vida en claro*, op. cit., p. 33.

²³⁴ BELLO, José, op. cit.

²³⁵ *Ibíd.*

2.7. Salvador Dalí y el método paranoico-crítico

Salvador Dalí fue un personaje muy polémico en la vida de Lorca. La relación entre los dos se dio, con altibajos, entre 1923 y 1936, y de dicha relaciones salieron a la luz, colaboraciones artísticas aparte, a un intenso epistolario, una particular conversación iniciada en 1925, además la correspondencia que Lorca mantuvo también con el padre y la hermana del pintor, Ana María Dalí, y con Lidia de Cadaqués, extravagante personaje que se creía la reencarnación de La ben plantanda de Eugeni D'Ors.

Lorca le dedicó a Dalí un poema titulada “Oda a Salvador Dalí” que representaría unos antecedentes surrealistas claros. Se puede ver perfectamente el significado lorquiano de varios de los lienzos de Dalí, en especial de “Composición con tres figuras (Academia neocubista)”, o del breviario estético “San Sebastián”- publicado en la revista “L’Amic de les arts” en 1927.

Según Santos Torroella, Salvador Dalí estuvo de residente entre 1922 y 1926, fecha de su segunda y definitiva expulsión de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Pero seguirá en contacto con sus principales amigos de la Residencia hasta 1930, particularmente con Pepín Bello, García Lorca y Luis Buñuel. También mantuvo relaciones epistolares con Hinojosa, Prados, Buendía, Moreno Villa y Ernesto Giménez Caballero²³⁶.

²³⁶ SANTOS TORROELLA, Rafael: *Dalí residente*, op. cit., p. 15.

Otro testimonio de su presencia en la Residencia en 1928 es el de Giménez Caballero que le situó allí a finales de ese año.²³⁷

En los acontecimientos surrealistas sucedidos en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en la importancia de Pepín Bello como único interlocutor verdadero que tuvo Dalí en su estética o teoría daliniana de la Astronomía y la Putrefacción, desarrollada en su famoso ensayo sobre San Sebastián, se encuentra el germen del surrealismo catalán. Gash y Montanyá, encabezados por el aventajado Dalí, redactaron el “Manifest groc”, que, sin tener naturaleza surrealista, su contenido si está bastante en la línea de los Manifiestos dadaístas o u, surrealistas franceses. El tono inicial de su retórica no puede ser más nihilista o dadaísta, o provocativamente surrealista en 1928:

Del presente MANIFIESTO hemos eliminado toda cortesía en nuestra actitud. Inútil toda discusión con los representantes de la actual cultura catalana, artísticamente negativa, aunque eficaz en otros órdenes. La transigencia o la corrección conducen a delicuescencias [sic] y lamentables confusionismos de todos los valores, a las más irrespirables atmósferas espirituales, a las más perniciosas de las influencias. Ejemplo: “La Nova Revista”. La violenta hostilidad [sic], por el contrario, sitúa netamente los valores y las posiciones y crea un estado de espíritu higiénico.

HEMOS ELIMINADO toda argumentación
HEMOS ELIMINADO toda literatura
HEMOS ELIMINADO toda lírica
HEMOS ELIMINADO toda filosofía
a favor de nuestras ideas.²³⁸

Este arte antiartístico no negaba el arte futuro sino el arte que había habido hasta el momento en que se escribió el Manifiesto. Este “*Manifest antiartístic catalá*” tiene en común con *Le Manifeste*

²³⁷ Ibíd., p. 16.

²³⁸ DALÍ, S.; GASCH, S.; MONTROYA, L., “Manifiesto antiartístico catalán”, Gallo, nº 2, Granada, abril de 1928, p. 3.

du surréalisme de 1924 que también ostenta una nómina de artistas a los que admiran, que son curiosamente, además de pintores, poetas dadaístas y surrealistas; aunque dicen que son “grandes artistas de hoy de las más diversas tendencias y categorías”:

“Picasso, Gris, Ozenfant, Chirico, Joan Miró, Lipchitz, Brancusí, Arp, Le Corbusier, Reverdy, Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Jean Cocteau, Strawinsky, Marítain, Raynal, Zervos, André Breton, etc, etc.”²³⁹

Sin embargo, Guillermo Carnero —en “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista”— relaciona directamente el manifiesto catalán con la exposición en homenaje a Marinetti y las conferencias que el italiano pronunció a principios de 1928 en la Ciudad Condal²⁴⁰:

Hay además indicios de un interés anterior de Salvador Dalí por el Futurismo. En *La miel más dulce que la sangre*, Santos Torroella publica una carta de Dalí a Sebastía Gasch, de 1926, en la que el primero declara tener en su poder manifiestos futuristas y estar interesado por ellos; y otra del mismo a Lorca, de 1927, más curiosa todavía porque la fe futurista de Dalí anticipa en ella el distanciamiento entre Salvador y Federico en la época de “Un perro andaluz”.²⁴¹

Así pues, la Residencia de Estudiantes fue el punto de encuentro de los surrealistas españoles más significativos. Las relaciones que se establecieron entre ellos, sus lecturas, sus creaciones —como los putrefactos, cadáveres exquisitos²⁴², anáglifos o carnuzos—, y sus actividades surrealistas marcaron las pautas de lo que sería la poesía, la pintura y el cine surrealista

²³⁹ *Ibíd.*

²⁴⁰ Véase II.1.5. El Dadaísmo: antecedente inmediato del surrealismo

²⁴¹ CARNERO, Guillermo, op. cit., p. 143.

²⁴² El cadáver exquisito es un “juego de papel doblado que consiste en hacer componer una frase o un dibujo a varias personas sin que ninguna de ellas pueda aprovecharse de la colaboración o de las colaboraciones precedentes”.

español. Junto a Dalí, Buñuel, Bello y Lorca estuvieron Alberti, Moreno Villa o Hinojosa que colaboraron en los cimientos del surrealismo español.

Dentro de método paranoico crítico Dalí hacía uso de la imagen doble y así define del concepto de la misma:

“La representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, desprovisto también de todo tipo de deformación o anomalía que implique cualquier manipulación.”²⁴³

Dalí, la figura más emblemática, llevó a Cataluña el surrealismo que había aprendido junto a Breton en París –donde volvería de nuevo en 1930, y que después compartiría con los residentes en Madrid. En Barcelona firmó el “Manifiesto antiartístico catalán” con Montanyá y Gasch, como se ha visto, muy similar al firmado por Breton en París o al del italiano Marinetti²⁴⁴. Dalí y Óscar Domínguez fueron los únicos españoles miembros del grupo surrealista de París y los representantes más genuinamente seguidores de la escuela francesa en España, como Hinojosa, Giménez Caballero o el grupo canario de Agustín Espinosa.

Con la irrupción de Salvador Dalí en la escena surrealista de 1929, las cosas quedan todavía más claras, porque el método “crítico” por él propuesto para la creación de una obra surrealista, supone no sólo el reconocimiento del abandono del “automatismo” por la voluntad selectiva del artista, sino pura y

²⁴³ CALVO SERRALLER, Francisco: *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus, 1987, p. 183.

²⁴⁴ CARNERO, Guillermo, op. cit.

simplemente el reconocimiento de la obra, en tanto que obra de arte, aunque evidentemente de arte surrealista.

El carácter lúdico²⁴⁵ de los surrealista, las actividades algo extrañas que caracterizan las reuniones de los surrealista franceses chocan profundamente a muchos españoles que van hasta el adjetivo “patológico” respecto a ellos. La personalidad de Salvador Dalí no es extranjera a este sentimiento de los españoles que sólo ven en el surrealismo francés una vasta mistificación, “una avalancha de poesía mistificatoria”; y que no sospechan el carácter positivo que podían tener las actividades lúdicas o científicas de los surrealistas. Ser surrealista y de carácter lúdico lleva a ser anticlerical y Dalí fue un gran anticlerical en una España oficialmente muy católica.

Con el uso del método paranoico-crítico de Dalí, los deseos del hombre tienen una repercusión en el mundo. La paranoia crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes.”²⁴⁶ El objeto encerraba para los surrealistas una serie infinita de posibilidades latentes que el hombre debía descubrir. Expresar un sentimiento por medio de una sensación física. El intenso sentimiento se traduce en una sensación aguda ya sea visual, táctil, auditiva, que nos conmociona profundamente. Para expresar un mundo psíquico en su punto límite, casi al borde de la no-razón, los surrealistas han elegido una imaginaria física, donde

²⁴⁵ Véase II.3. Elementos poéticos de la construcción surrealista en los Poemas en prosa “Narraciones”

²⁴⁶ MILLÁN, María Clementa: *Estudios de la literatura del siglo XX*, op. cit., p. 60.

lo no-físico se concretiza. A esta característica responde la paranoia crítica de Dalí, los “objetos surrealistas”, las imágenes sensoriales, las visiones, etc. Los objetos y sobre todo, las relaciones entre las distintas realidades, resultan sorprendentes, ilógicas de gran intensidad expresiva, como es el mundo psíquico al que representan. El surrealismo tiene como referente el yo atormentado del hombre, el mundo del inconsciente descubierto por Freud.

En *La conquista de lo irracional*, texto publicado en 1935, Dalí señala lo siguiente:

“La actividad paranoico-crítica organiza y objetiva de modo exclusivista las posibilidades ilimitadas y desconocidas de asociación sistemática de los fenómenos subjetivos y objetivos que se nos presentan como solicitudes irracionales, a favor exclusivo de la idea obsesiva. La actividad paranoico-crítica descubre por este método “significados” nuevos y objetivos de lo irracional, traslada tangiblemente el propio mundo del delirio al plano de la realidad”²⁴⁷

Dalí formulará su método de análisis paranoico-crítico, su objetivo será “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad. Este método de conocimiento irracional “basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes”, será caracterizado por Breton como “una nueva afirmación, con pruebas formales, de la omnipotencia del deseo, que fue desde un principio el único acto de fe del surrealismo”²⁴⁸. La paranoia crítica de Dalí puede

²⁴⁷ DALÍ, Salvador: *La conquista de lo irracional en ¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Ediciones Siruela, 1944, p. 183.

²⁴⁸ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 115.

aplicarse- según su genial creador- a la escritura, la plástica, el cine, e incluso a todo tipo de interpretación de la realidad.

En conclusión, en España, no hubo en efecto un manifiesto surrealista, pero sí buen número de espléndidos poetas surrealistas. Tampoco existió una Revista que fuese su único medio de expresión, pero los surrealistas españoles sí contaron con diversas Revistas donde publicar y dar a conocer el surrealismo, tales como Litoral de Málaga, Gaceta de Arte de Santa Cruz de Tenerife, La Gaceta Literaria de Madrid, Gallo de Granada, Verso y Prosa de Murcia, Mediodía de Sevilla, Papel de Aleluyas de Huelva, Carmen de Santander y las catalanas L'Amic de les Artes o Hélix, entre las más importantes.

3. El surrealismo español y el “grupo del 27”

3.1. “La generación o el grupo del 27”

A principios, cabe mencionar que Bousoño es partidario de llamar a este grupo de amigos “grupo del 27” más que “generación del 27”. Asimismo, Marías opina que —siguiendo la cronología generacional orteguiana— Salinas y Guillén se quedan fuera de la generación por el año que nacieron. En esta misma línea, Bousoño comenta que estos dos poetas no compartían la visión del mundo típica de los demás miembros del “grupo” del 27. Carlos Bousoño, pues, cree más en momentos históricos que en generaciones. “La teoría de las generaciones es falsa aunque sea útil”²⁴⁹ afirma el autor.

El origen del concepto “generación literaria” es muy antiguo según demuestra Pedro Laín Entralgo²⁵⁰ en *Las generaciones en la historia* y asimismo Julián Marías en *El método histórico de las generaciones*. Su origen es semítico y se remonta al libro del Génesis de la Biblia, que es el libro de las generaciones. En Grecia, después de Homero y Heríodo, es Herodoto el primero que las menciona.

El concepto de “generación literaria” no se opone, pero sí matiza, el anterior concepto de “periodo literario” que René Wellek definió como “un sistema de normas, pautas y convenciones literarias”²⁵¹.

²⁴⁹ BOUSOÑO, Carlos, op. cit., 15 de julio de 1996.

²⁵⁰ LAIN ENTRALGO, Pedro: *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945.

²⁵¹ WELLEK René; WARREN, Austin: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974, p. 318.

Por su parte, Claudio Guillén opina que al no haberles interesado mucho a los especialistas la teoría de la historia de la literatura la consecuencia ha sido que:

“En la definición del periodo literario, por ejemplo, el plagio era la norma. Cuando Hans Robert Jauss levantó su admirable edificio, el más considerable y hermoso de nuestros días en este campo, un grupo valioso de adictos le siguieron; mas no sin dejar indiferentes a quienes sentían otras inquietudes y se dirigían hacia otras zonas del vasto mundo de la teoría literaria, cuyos orígenes son la Poética y la Retórica clásicas.”²⁵²

Los estudiosos no han acordado unos criterios unánimes para definir con precisión el concepto de “generación literaria”. Carlos Bousoño han abordado la cuestión y ha establecido una “nueva teoría de las generaciones²⁵³”, coincidiendo parcialmente con Menéndez Pidal; a saber, en el hecho de que “viejos y jóvenes hacen estéticamente lo mismo en la misma época”. Bousoño define las ‘generaciones’ como:

“períodos cronológicos, más o menos amplios, caracterizados por un cambio esencial en la graduación de la racionalidad (grado de interés en lo individual y grado de interiorización de la visión). Y ello ha de ser así, si, en efecto, el cambio resulta, como sugerí, de hechos sociales ‘objetivos’, que, (...) ‘deberían ser percibidos por todos los hombres, jóvenes o viejos, que vivan en ese preciso instante siempre que realmente ‘vivan ... Ahora bien: aunque todos los hombres verdaderamente vivos en un determinado lapso de tiempo histórico deben percibir el mismo grado de racionalidad y sus consecuencias, claro está que no deducirán, en principio, de él los mismos efectos cosmovisionarios.”²⁵⁴

Sobre esta cuestión, Aguilar e Silva ha establecido los límites de la generación, al definirla como:

²⁵² GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 20.

²⁵³ BOUSOÑO, Carlos: *Épocas literarias y evolución*, T. 1, Madrid, Gredos, 1981, pp. 195-196.

²⁵⁴ *Ibíd.*

“un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de un país, más o menos por las mismas fechas.”²⁵⁵

En la década de los años veinte, España volvió a vivir un esplendor poético similar al del siglo de oro español. Sin embargo, no hubo unanimidad a la hora de delimitar los miembros de esta generación. Con presupuestos comunes a otros críticos españoles, Pedro Salinas recoge los elementos constitutivos o formativos de una generación literaria en *Las generaciones literarias del alemán Petersen* y los aplica en la generación del 98. En primer lugar, debe haber cierta coincidencia en los años de nacimiento de los autores porque Petersen considera que esta proximidad hará que los distintos autores estarán:

“a la misma distancia y en el mismo grado, poco más o menos, de receptividad de los acontecimientos vitales.”²⁵⁶

Jorge Guillén establece los límites de la generación del 27 por los mencionados criterios cronológicos de Petersen:

“Hacia 1925 se hallaban más o menos relacionados ciertos poetas españoles. Si una generación agrupa a hombres nacidos durante un período de quince años, esta generación tendría su fecha capital en 1898: entonces nacen Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: del 91, del 93, del 96. A este siglo pertenecen Luis Cernuda, de 1902; Rafael Alberti, del año 3, y el benjamín, Manuel Altolaguirre, del año 5. De Salinas a Altolaguirre se extienden los tres lustros de rigor, de rigor teórico. Sería superfluo añadir más fechas. También cumplen con su deber cronológico Antonio Espina, Pedro Grafías, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista “Meseta” de Valladolid,

²⁵⁵ AGUILAR DE SILVA, Víctor: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 252.

²⁵⁶ SALINAS, Pedro: “El concepto de la generación literaria aplicado a la del 98”, *Ensayos Completos*, 1, Madrid, Taurus, 1983, pp. 94—98.

los de “Mediodía” de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver... Esta enumeración es injustamente incompleta y sólo se citan ahora a los líricos en verso y no a quienes lo son en narraciones y ensayos. “Literatura” viene a significar entonces “lirismo”. La mayoría de estos poetas es andaluza. Castilla y Andalucía han sido las principales fuentes de la poesía española.”²⁵⁷

En definitiva, Jorge Guillén establece un amplio criterio que incluye a los poetas nacidos en los años próximos a 1898. Sin embargo, ni da cabida a los ensayistas y a los prosistas de la generación ni considera que la nómina sea completa. El poeta vallisoletano reconoce, por lo tanto, a todos los poetas importantes del 27 y también a los autores que han sido y son excluidos por la mayoría de los antólogos —como son José María Hinojosa y el resto de los poetas menores— o que tuvieron una relación tangencial con el 27, a los que se refiere Guillén.

El término de “generación del 27” fue acuñado por Dámaso Alonso, quien también propuso la designación de la “generación entre 1920 y 1936”, donde distingue dos épocas desde 1920 a 1927, y desde 1927 a 1936.²⁵⁸ Por otra parte esta designación sirve para referirse a los poetas que habían seguido los pasos de Góngora “en la plasmación de poderosas o ágiles imágenes poéticas”²⁵⁹, en 1927. De acuerdo con Dámaso Alonso, el hispanista Cyril Brian Morris ha utilizado este mismo término de “generación de 1920 a 1936”, con el que titula un libro en el que, entre otras cuestiones, se plantea un nombre apropiado para esta “generación”.

²⁵⁷ GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 184-185.

²⁵⁸ ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., pp. 155 y 171.

²⁵⁹ ALONSO, Dámaso: *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971, p. 566

En este sentido, Morris concluye en que lo más importante no consiste en tener, o no, un nombre aceptado o apropiado para denominar al grupo, sino la existencia y la obra de los poetas. A pesar de eso, y para demostrar la relatividad de cualquier decisión, Morris trae a colación otro de los bonitos nombres con los que se autodenominaron en sus inicios “los del 27”:

“apareció en España durante 1928-1929, firmaban sus trabajos de un modo tan jovial como apropiado: “La Pléyade Brillante”²⁶⁰”.

Gerardo Diego, en 1932, en su famosa Antología intuyó con bastante criterio los principales nombres que después formarían parte de este “grupo”. Gerardo Diego utilizó “Grupo del 27”, ya que nunca entendió el 27 como una generación, al igual que Carlos Bousoño, para el cual la generación del 27 serían los poetas del grupo nacidos entre 1894 y 1908, que rechazaban la sociedad represiva y la razón físico-matemática.

El nombre “la joven literatura” con el que según Gerardo Diego se autodenominaban los miembros del grupo en su antología de 1932 trae a colación la revista francesa *Intentions*. Ésta fue la primera que se refirió al grupo de escritores reunidos bajo el nombre “La jeune littérature espagnole” en la primavera de 1924, a la cual dedica un número extraordinario, según actualizó Anthony Leo Geist²⁶¹.

²⁶⁰ BRIAN MORRIS, Cyril: *Una generación de poetas españoles (1920—1936)*, Madrid, Gredos, 1988, p. 9.

²⁶¹ LEO GEIST, Anthony: *La poética de la generación del 27 y revistas literarias...*, op. cit., p. 76.

Jorge Guillén o Luis Cernuda la llamaron Jorge Guillén o Luis Cernuda la llamaron también “generación del 25”. Luis Cernuda en “Sus comienzos” comenta que “entre 1920 y 1930 aparecen los primeros libros de una generación poética,” pero que:

“a falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros.”²⁶²

La “generación de la amistad” es otro de los nombres que se ha utilizado para referirse a estos autores, que fueron sobre todo un grupo de amigos, como reconocieron Jorge Guillén y Dámaso Alonso. José Bergamín hubiese preferido llamarla la “generación de 1931” por sus vinculaciones con la República. De la denominación “generación de la dictadura” dijo Luis Cernuda:

“No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se le llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero, exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de Estado que instaura el Directorio y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión.”²⁶³

Jorge Guillén llama “torpes” a los que usan esta denominación para referirse a los miembros del 27 porque:

“ninguno de ellos participó de ningún modo en el régimen de Primo de Rivera, tan anticuadamente dictatorial que no obligó a concesiones en el comportamiento ni en los escritos de esa generación.”²⁶⁴

Y también porque, como Jorge Guillén señala con acierto:

²⁶² CERNUDA, Luis: *Prosa 1*, vol. II, edic. de Derek Harris y de Luis Maristany, Madrid, Editorial Siruela, 1994, pp. 183—184.

²⁶³ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 181-182.

²⁶⁴ GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*, op. cit., p. 192.

“Cualquier nombre que trate de dar unidad a un período histórico puede ser erróneo ya que el problema es de la posteridad... Ninguna etiqueta es convincente.”²⁶⁵

Sin embargo, este grupo de artistas —que estaba rodeado de pintores como Dalí, Bores, Ferrant, Palencia, M. A. Ortiz, Maruja Mallo o Peinado, músicos como Falla, escritoras como Rosa Chacel, Concha Méndez o Ernestina de Champourcin, o médicos como Miguel Prados— estuvo marcado por el descontento que les produjo la Dictadura de Primo de Rivera. Este régimen estableció un ambiente hostil necesario para que se diese un auténtico surrealismo.

Por otro lado, Julio Neira considera el nombre de “generación del 27”, y prefiere referirse al grupo como a:

“aquel grupo de escritores jóvenes que alcanzaron una primera madurez literaria en la tercera década de nuestro siglo.”²⁶⁶

Finalmente, Claudio Guillén opta por referirse a este grupo de amigos como “los escritores de los años veinte”, como Domingo Induráin.

En definitiva, como el más usado es el de la “generación del 27”, es éste el que utilizan los críticos para intentar entenderse cuando se refieren a este grupo de escritores.

Pedro de Haro hizo constar que la generación del 27 tenía su propio espíritu:

“Es un sentimiento de perfección, pero que quiere decir espiritualización. Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza, recreado. Su poesía es un mundo perfectamente acompañado

²⁶⁵ op. cit., p. 214.

²⁶⁶ NEIRA, Julio, op. cit., p. 11.

por un alma. Así se expresará el dominio del hombre, gracias a la honda y constante humanización.”²⁶⁷

El grupo del 27 tenía un factor nacionalista y casticista fundamental que es una reivindicación explícita del folklore y la tradición. Sin embargo hay que señalar que prevalecen dos tradiciones críticas sobre la vanguardia según Wentzalaff Eggebert²⁶⁸. La primera entiende la vanguardia principalmente como una revolución lingüística y estilística. Arranca con la deshumanización del arte de Ortega. Su ensayo, descriptivo en un principio, se convirtió enseguida en codificación prescriptiva de la producción vanguardista. A partir de los postulados orteguianos se planteaba como valor positivo una radical separación de vida y literatura, desterrando del arte toda preocupación extrapoética. “Vanguardia” venía a identificarse así como “deshumanización” y ésta a su vez con un concepto de arte intrascendente, elaborado por y para una minoría selecta.

²⁶⁷ AULLÓN DE HARO, Pedro: *La poesía del siglo XX hasta 1939*, op. cit., p. 80.

²⁶⁸ WENTZLAFF EGGBERT, Harlod: *Bibliografía y Antología crítica de las vanguardias literarias*, España, Vervuet Iberomaericana, 1999.

3.2. La deshumanización del arte y Ortega y Gasset

El ensayo que José Ortega y Gasset publicaba en 1925, *La deshumanización del arte*, hacía su aparición en el contexto del desarrollo de la vanguardia artística española. La lectura que el filósofo realizó de la problemática existente entre el arte nuevo y su recepción polémica por parte del público. En el análisis de José Ortega y Gasset entran en juego algunos de los factores decisivos en la gestación del arte del siglo XX: la abstracción, la ironía, el juego y la importancia de la recepción pública. El ensayo *La deshumanización del arte* hacía su aparición en 1925, año en el que se celebró en el Palacio del Retiro de Madrid la Primera Exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos en la que participaron artistas como Rafael Barradas, Alberto Sánchez, Salvador Dalí, Ángel Ferrant, José Gutiérrez Solana, Benjamín Palencia o Ucelay entre otros muchos. La muestra, fundamental para la gestación de *La deshumanización en el arte*, estuvo acompañada de la publicación de un catálogo y de una serie de conferencias en las que participó Ortega. En su ensayo sobre *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset²⁶⁹ habla de dos ejes fundamentales:

- 1- Distanciamiento de la nueva mirada creadora: Realidad “contemplada”, Metáfora, Ironía y Juego.
- 2- El Público: causa y efecto de la deshumanización del arte

En otras palabras el gran filósofo español en su deshumanización plantea dos puntos importantes: 1- una radical

²⁶⁹ ORTEGA Y GASSET, José: *Obras completas*, tomo III , Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, 2005, pp. 909-916.

separación de vida u literatura eliminando del arte toda preocupación extra-poética, evitar los asuntos de la vida en general 2- la vanguardia venia a identificarse con deshumanización y eso significaba un concepto de arte intranscendente. 3- el arte minoritario del arte señalando que las masas no lo entiende.

En el mismo año de la publicación de *La deshumanización* de Ortega y Gasset llegó el surrealismo y con él una “rehumanización“, acompañada de cierto angustia o rebeldía ante los efectos “deshumanizante” –especialmente- de la sociedad moderna.

El grupo del 27 no se alza sistemáticamente contra nadie. Sus orientaciones estéticas son integradoras y entre sus preferencias caben desde los poetas primitivos hasta los contemporáneos. Sintieron veneración por los poetas medievales y clásicos, en especial Góngora, él ha sido el modelo de la búsqueda de la lengua especial para la poesía, alejada del lenguaje usual. Pero por otra parte sintieron pasión por la poesía popular: cantares, cancionero, romancero y a causa de ello surgió el neopopulismo.

En su búsqueda de una lengua distinta desarrollaron el uso de la metáfora con audacias novísima, junto con el uso del verso libre y el versículo. Al contrario de los movimientos de vanguardia de otros países, en España respetaron a los poetas de movimientos anteriores. "Nuestra generación no fue una generación parricida; ha querido continuar una tradición y no romperla²⁷⁰", dijo Vicente Aleixandre. Por eso se ha empleado la expresión "tradición y vanguardia" para describir este grupo que rescató lo que les

²⁷⁰ Entrevista con Vicente Aleixandre, El país, 7 octubre 1977.

pareció más valioso de la poesía tradicional y lo combinaron con las nuevas tendencias. En su época inicial, para esta generación el poema era una obra de arte con un énfasis en la perfección técnica y la depuración expresiva. La poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez y la publicación de su libro *Diario de un poeta recién casado* en 1917, influyó en la poética de estos poetas. Rechazaron el subjetivismo romántico y el sentimentalismo, y hubo un predominio del estético frente al contenido. La originalidad era de máxima importancia. El movimiento surrealista, con su expresión del mundo subconsciente y su uso de imágenes oníricas e irracionales, ejerció cierta influencia sobre esta generación, pero todavía se debate sobre hasta qué grado. En términos generales, el surrealismo no tan fue acogido por los poetas españoles, como lo fue en otros países y medios artísticos.

Con el paso del tiempo la poesía de esta generación evolucionó y se inició un proceso de rehumanización con un renovado interés en los conflictos sociales y personales. Hasta algunos gravitaron hacia el compromiso social, lo cual se puede apreciar en el poemario *Poeta en Nueva York* de Lorca y en *El poeta en la calle* de Alberti. "Antes, mi poesía estaba al servicio de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos, o sea, una razón revolucionaria²⁷¹", dijo Alberti.

²⁷¹ Diego, Gerardo: *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 447

3.3. Del Centenario de Góngora al “surrealismo” en el 27

Aunque hubo una relación entre los poetas que recuperaron la figura de Góngora y los que posteriormente llevaron a cabo las técnicas del surrealismo en España, tal y como subrayó Dámaso Alonso, Carlos Bousoño piensa que la recuperación de Góngora tuvo que ver con la etapa de poesía pura de los poetas del 27 mucho más que con el uso surrealista posterior de estos poetas.

Sin embargo, 1927 es la fecha del tercer Centenario de la muerte de Góngora. Pese a las discrepancias indicadas, la mayoría de la crítica, desde la iniciativa de Dámaso Alonso, ha coincidido en que este acontecimiento aglutinó a los que luego formarían parte de esta generación, dándole su nombre y marcando la primera de sus etapas. En el Centenario de Góngora viajaron al Ateneo de Sevilla un grupo de poetas, que solían reunirse en Madrid, para su celebración. La Revista Carmen y su suplemento Lola dejaron testimonio de los actos que se celebraron en Sevilla.

También Dámaso Alonso reconoció que los miembros del 27 no fueron los primeros en recuperar la figura de Góngora porque antes lo hicieron los ultraístas, y pensó que los ultraístas sólo habían visto su modernidad y no su indudable vejez. Góngora era el producto de la síntesis tradicional y de la maestría técnica personal. Sin embargo, tampoco fueron los ultraístas los primeros en considerar a Góngora como un predecesor, en 1919, ya que los modernistas lo habían hecho antes, a principios de siglo²⁷².

²⁷² ALLONSO, Dámaso: *Estudios y Ensayos gongorinos*, op. cit., p. 568.

Todos los miembros del 27 coincidieron en su entusiasmo gongorino, que Dámaso Alonso definió como: “el concepto antirrealista de lo poético²⁷³.” Este antirrealismo será un elemento más que favorecerá, en algunos de ellos, las prácticas surrealistas.

Posteriormente, algunos de los poetas más gongorinos se encaminarán hacia el surrealismo, tal y como Dámaso Alonso confirmó:

“Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa... han derivado hacia un superrealismo (“surréalisme”), o cuasi superrealismo, mejor o peor entendido, poco amigo de perfecciones o primores de forma. Es una vuelta -que era ya necesaria (prescindimos de las estridencias de escuela y del calco del francés)- hacia la raíz subterránea de la inspiración poética. Hasta alguno de los más fervorosos gongorinos- Alberti- ha renegado, dicen, de sus antiguas aficiones.”²⁷⁴

Según esta declaración de Dámaso Alonso Lorca formó parte del grupo gongorino, e incluso lo incluye entre los autores del 27 que pasarán a ser “superrealistas”. Llama la atención también la necesidad de esa vuelta “hacia la raíz subterránea de la inspiración poética” a la que parece ser que condujo el surrealismo en España, prescindiendo, eso sí, de “las estridencias de escuela y del calco del francés”. Dámaso Alonso, en 1932, si había creído que el “superrealismo” había sido una manifestación verdadera de la poesía, y eso no puede dejar de asombrar, habiendo sido él uno de los detractores del surrealismo español.²⁷⁵

²⁷³ *Ibíd.*, p. 574.

²⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 532—579.

²⁷⁵ Véase II.3.1. “La generación o el grupo del 27” y II.3.4. Identificación de los miembros del 27 con el surrealismo, a continuación.

3.4. Identificación de los miembros del 27 con el surrealismo

La controversia sobre el surrealismo en España fue alimentada por los propios poetas españoles concernidos, en su mayoría reacios a sumir el mínimo influjo de la ortodoxia surrealista francesa. Las opiniones de los protagonistas de la poesía española quierres por lo general tendieron a rechazar la dependencia directa del dogma bretoniano [Breton], del automatismo psíquico que lo definía, de la escritura automática en suma.

Sin embargo, dice Vicente Aleixandre del surrealismo y de sus amigos autores de la generación del 27:

“estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos.”²⁷⁶

Aunque no todos los miembros del 27 practicaron el surrealismo en su obra, como los que lo hicieron no lo reconocieron, parece evidente que ambos conceptos están íntimamente relacionados, tal y como opina el poeta Ángel González²⁷⁷, ya que los términos “surrealismo” y “grupo poético del 27” sólo cobran pleno sentido cuando se ponen en relación. El hecho de que unos poetas experimentaran el surrealismo y otros no, distanció estéticamente a los miembros del 27, como dijo Cernuda y confirmó Carlos Bousoño.

Cabe mencionar que para los poetas del 27, el surrealismo para algunos, no fue sino un escarceo fugaz en forma de sintonía

²⁷⁶ CANO, José Luis: *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, op. cit.

²⁷⁷ GONZÁLEZ, Ángel: *Antología*, Madrid, Taurus, 1974, p. 31.

de estilo, en otros unas señas de identidad formal que expresaron el perfil de una opción más prolongada en el tiempo. “Surrealismos que se confunden a veces con sus regiones limítrofes, llámense fantasía, extravagancia, unión lírica, meditación indolente, exaltación ingenua, procacidad o simplemente ensueño.”

Este epígrafe se trata de la realidad de que algunos miembros del 27 fueran surrealistas aunque no lo reconociesen. Se aborda esta cuestión para comprender mejor los vínculos de estos poetas con el surrealismo.

La poesía escrita por los surrealistas del 27, en una época de gran confusión en España, estuvo rodeada de disidencias al movimiento francés, opiniones, dudas y aseveraciones. Sin embargo, aunque conviene recordar cuáles fueron éstas, no hay que perder de vista la necesidad de hacer prevalecer la verdad. El surrealismo o la falta de él en la obra de estos poetas ha quedado para siempre en sus poemas para ser interpretados por los lectores y la historia literaria.

El punto de disonancia, entre las dos corrientes francesa y española, consiste en la convicción de la necesidad de control del yo sobre la creación poética. El surrealismo español se enfrentaría al credo francés por cuanto auspiciaba una operación inmediata, sin ninguna intervención de la razón, entre el acto de la inspiración y su directa transcripción. Dámaso Alonso no aceptó completamente el surrealismo. Incluso afirmó que en España ya

existía el surrealismo²⁷⁸ antes de que se tuviera el más mínimo conocimiento de lo que se hacía en Francia. Apreciación que es correcta porque en la literatura española se encontraban elementos oníricos e irracionalistas mucho antes de la llegada del surrealismo a este país. Sin embargo, una realidad no tiene porqué negar la otra:

“Pero de 1927 en adelante ocurren cosas muy graves. Por fuera bulle el surréalisme (cuyo manifiesto, por André Breton, es de fines de 1924). Suelen los historiadores de la literatura comparada sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho, evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de la emanaciones difusas, de eso que está en el aire. Es evidente que los elementos oníricos son lo que da trasmundo y misterio a la poesía de Federico desde sus primeras canciones, mucho antes de todo superrealismo.”²⁷⁹

Y añade Rafael Alberti sobre la existencia del surrealismo en España:

“En España -si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo-, existía ya desde mucho antes que los franceses trataron de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosos retahílas, coplas, rimas extrañas, en los que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventuras de la para mí hasta entonces desconocida.”²⁸⁰

Por su parte, Jorge Guillén manifestó que no había habido más que dos “ismos” en España: después del ultraísmo preliminar, el creacionismo, dirigido por el chileno Vicente Huidobro, cuyos seguidores en España eran Juan Larrea y Gerardo Diego; y el surrealismo, “que no llegó a cuajar en capilla y que fue más bien una

²⁷⁸ Véase II.2.3. Recepción del surrealismo francés en España.

²⁷⁹ ALONSO, Dámaso: Poetas españoles contemporáneos, op. cit., p. 173.

²⁸⁰ ALBERTI, Rafael: *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, op. cit.

invitación a la libertad de las imaginaciones²⁸¹”. De este último dijo también Jorge Guillén que no estuvo dominado sólo por el inconsciente, sino que necesitó del apoyo de la razón:

“En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al espíritu superrealista compusieron sin vacilación prudente obras donde intervenían, como es natural, subconsciente y conciencia. A la intuición acompaña la razón en la gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos.”²⁸²

Una razón curiosa por la que el surrealismo francés tuvo mala recepción entre los poetas españoles del 27 es por lo identificada que estaba su gnosis filosófica con la locura. Jorge Guillén indicó asimismo que los jóvenes de entonces no hicieron caso del surrealista cuando señalaba en el horizonte la locura, “la ‘gnosis’, los poderes ocultos del mago²⁸³”. Patricio Hernández confirma esta opinión porque, según este autor, la demencia desencadenó un miedo generalizado entre los miembros del 27, debido a que en aquellos años la locura:

“cumplía la finalidad de desprestigiar o marginar a un grupo o persona, dentro de una sociedad en la que el enajenado mental era visto y tratado como una verdadera amenaza social. Miedo, por tanto, en muchos autores del 27 a indagar en las zonas oscuras del subconsciente, tal como proponía André Breton; y en algunos casos pánico a dejarse arrastrar en las profundas aguas interiores, a fin de no caer en estados de enajenación psíquica.”²⁸⁴

Son pocos los textos de los autores de 27, aproximadamente surrealistas, en los que se reconoce la práctica de sus técnicas.

²⁸¹ GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*, op. cit., pp. 189-190.

²⁸² GUILLÉN, Jorge: “El estímulo superrealista”, Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1970, p. 206.

²⁸³ op. cit., p. 206

²⁸⁴ HERNÁNDEZ, Patricio, “La ética surrealista de Emilio Prados”, *Surrealismo. El ojo soluble*, op. cit., p. 130.

Vicente Aleixandre, Rafael Alberti o Federico García Lorca son algunos de estos poetas que no admitieron la influencia del movimiento francés en sus obras.

El surrealismo fue, más que un nuevo estilo, un nuevo estado de espíritu, una nueva manera de pensar y sentir, una nueva concepción de la vida, una acción más allá de la literatura y del arte, según explica Bonet Correa:

“Los surrealistas recurrieron a las más diversas técnicas, crearon objetos absurdos, utilizaron los ya existentes, provocaron situaciones inusitados, celebraron fiestas y montaron obras efímeras para mejor expresar su estado de ánimo, su delirio momentáneo y gratuito.”²⁸⁵

Nadie puede afirmar que en España existiese un surrealismo que siguiera al movimiento francés de forma voluntaria y general. Sin embargo, en España sí hubo manifestaciones individuales de signo claramente surrealista, como es el caso de Dalí, Buñuel, Hinojosa o del propio Vicente Aleixandre. Así lo creyó Cernuda quien llegó a decir que:

“El superrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen; un gran poeta. Tres por lo menos de los libros de Aleixandre: Espadas como Labios, Pasión de la Tierra y La Destrucción o el Amor, son enteramente fieles al superrealismo.”²⁸⁶

En el mismo contexto señala Rafael de Cózar la equivocación de considerar al surrealismo como movimiento puramente francés, e insistir en que el surrealismo tenía un carácter nacional:

“El principio del arte por el arte y esa idea de que la esencia del mismo se reduce a los elementos formales, colores, sonidos, manchas, en el plano, textura de materiales, movimiento, o la palabra como conjunción de grafismos

²⁸⁵ BONET CORREA, Antonio: *El surrealismo*, op. cit.

²⁸⁶ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 195.

o sonidos, nos lleva a la desintegración de las barreras interartísticas a la creación de un arte total que sobrepasa las fronteras geográficas o idiomáticas.”²⁸⁷

Por lo tanto el movimiento surrealista apunta en una dirección distinta de la primera vanguardia: es esa llamada rehumanización que empieza por valorar los niveles de lo instintivo, de lo primario, una vuelta al mundo interior al que se refería Novalis, pero con la condición de que la interiorización no se haga por vía de la razón, obviamente condicionada por nuestras convicciones sociales, morales, ideológicos o estéticas. El surrealismo por tanto es más complejo menos formalista, lo que tal vez explica su mayor proyección histórica frente a otros ismos.

Luis Cernuda, a diferencia de algunos de sus compañeros, le concedió una gran importancia a la etapa surrealista de la generación del 27:

“Pasada la etapa gongorina, tercera en su crisis de desarrollo, entra dicha generación, o al menos parte de ella, en su cuarta y última etapa; etapa determinada por una influencia nueva, también de origen francés; la superrealista.”²⁸⁸

Nuestro poeta, Federico García Lorca es otro poeta emblemático del 27 que también practicó una modalidad de surrealismo, muy personal y no en “la órbita francesa” que había señalado Paul Ilié. El gran poeta granadino, en realidad, mantuvo cierto desdén hacia este movimiento, como el mismo quiso dejar bien claro en una carta que escribió a Sebastián Gash, y que han reproducido su hermano Francisco y Víctor García de la Concha:

²⁸⁷ CÓZAR, Rafael de: *Vanguardia o tradición*, op. cit.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 189.

“Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera ‘espiritualista’, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ajo!, ¡ajo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina.”²⁸⁹

Ángel del Río hizo eco de la opinión que causaron los poemas de Poeta en Nueva York. El público entendió que “el autor andaba extraviado, al abandonar las fuentes habituales de la inspiración”. Los lectores también se intentaron explicar las causas que podían haber llevado a Lorca a semejante “desvarío”:

“Se habló también de artificialidad y casi nadie ponía en duda el que aquello fuese producto de una desviación momentánea, debida principalmente a dos cosas: el deseo de superar, entregándose a lo extravagante, la fama de poeta puramente “popular”, o el afán de competir con otros poetas de la generación, y en particular con Rafael Alberti, lanzado entonces hacia la aventura surrealista.”²⁹⁰

Finalmente, Ángel del Río aclaró que la naturaleza surrealista de Poeta en Nueva York era la causa más importante para su comprensión.

José Luis Cano, en los Cuadernos de Velintonia, recoge la opinión que tenía Vicente Aleixandre del surrealismo de Lorca y del suyo propio. El poeta sevillano habla de conciencia creadora y no de escritura automática. En un fragmento de la conversación transcrita decía Aleixandre:

“Federico no había leído a los surrealistas franceses, cuando escribió sus primeros poemas surrealistas en Estados Unidos, en los años 1929 y 1930. “El clima surrealista —como ha dicho Dámaso— estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos.” Pero nunca seguimos la técnica de la escritura automática, y tanto Federico como yo [Aleixandre] escribíamos

²⁸⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1.622.

²⁹⁰ RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, op. cit., p. 251

siempre con la conciencia creadora despierta y no con el automatismo de los poetas franceses.”²⁹¹

Cabe señalar que el surrealismo español tuvo sus rasgos formales e ideológicos propios, que son el individualismo, tradicionalismo, carencia e incoherencia programática.

Dice Diez Plaja²⁹² que el surrealismo español es “una reacción contra la intelectualismo abstracto de los cubistas. En este sentido el movimiento tiene un carácter neorromántico; postula un mundo fantástico, sin amarras con lo real, y una señoría absoluta del yo en oposición a cualquier exigencia externa de índole estética, social o moral... Es precisamente un “retorno a lo humano”... que llega tras una exaltación del mundo imposible de la máquina.”

En conclusión, en España hubo cuatro grandes poetas del 27 que fueron aproximadamente surrealistas. Cada uno de ellos se expresó de una forma muy individual. Estos poetas fueron Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca. Ellos, junto a la contribución de Prados, Moreno Villa y José María Hinojosa, representan, según Diez de Revenga: “lo más granado de la última expresión de la vanguardia española antes de la guerra civil²⁹³”. Hay una fuerte vinculación de muchas imágenes y sobre todo la presencia de una evidente ideología de cuño surrealista, como señala Pérez Bazo²⁹⁴, “rebeldía contra la sociedad y su moral reaccionaria tienen aún un fondo

²⁹¹ CANO, José Luis: *Los cuadernos de Velintonia*, op. cit., 12 de junio de 1979, pp. 249-250.

²⁹² DIEZ PLAJA, Guillermo: op. cit. p. 35.

²⁹³ Poesía española de vanguardia (1918-1936), op. cit., pp. 56—57.

²⁹⁴ PÉREZ BAZO, Javier: *La vanguardia en España, Arte y literatura*, Paris, Cris & Ophrys, 1998.

clásico y popular en que la ruptura de la métrica tradicional, la renovación temática, el salto imaginativo de la metáfora y la potenciación del símbolo funcionan como ingredientes propios de una poesía visionaria. Esta misma escritura aleja la crítica contra el optimismo de la sociedad industrial, exaltando en cambio el derecho al amor en todas sus manifestaciones, la superioridad de la fantasía y del sueño.

3.5. La política y los surrealistas españoles

Admitir la postura política de un autor como pertinente en la valoración de su creación poética era un asunto bastante ligado a la creación surrealista, por esta cuestión que se refería a la opinión de que un surrealista debía evolucionar hacia un compromiso político comunista ha sido otra causa por la que se le ha negado el derecho a varios autores de ser considerados surrealista y miembro de la generación del 27.

Había pues que analizar hasta qué punto esta evolución ideológica fue concluyente, o no, tanto en el surrealismo francés como en el español.

En los años veinte, al no haber intervenido en la 1ª Guerra Mundial, España disfrutó de un considerable incremento económico. Aunque España no se libraría de la gran crisis política desde la dictadura de Primo de Rivera hasta la República, aclamada por los surrealistas franceses en un manifiesto titulado *Al fuego*.

Profesores universitarios y escritores, que se oponían al régimen de Primo de Rivera, desplegaron cierta actividad política. Ortega y Gasset, por ejemplo, escribió la tercera parte de su *Obra Completa* entre artículos y otros textos de carácter político. Esta cantidad es muy abundante si se tiene en cuenta que las otras dos terceras partes de su obra fueron sus ensayos y sus escritos filosóficos. En el período de entreguerras de Europa, Ortega y

Gasset fue el paradigma del intelectual comprometido²⁹⁵. Aunque estuviese preocupado por formar en España una cultura europea, sin embargo, Ortega y Gasset era muy consciente de que primero había que esforzarse en crear intelectuales, que pudiesen educar después a España:

“el pueblo español no existe políticamente, porque el número de intelectuales es tan escaso que no puede formar una masa bastante grande para que se le llame pueblo.”²⁹⁶

Creemos que de los motivos por los cuales los poetas surrealista españoles negaban serlo, está estrechamente unido a la política, ya que ser surrealista significaba ser de izquierdas tal como señala José Luis Cano²⁹⁷ “confesarse surrealista podía ser peligroso y dar lugar a ser acusado de comunista o al menos poco entusiasta de los ideales nacionales e imperiales del momento”. También lo señala Ramón Buckley²⁹⁸ “Nadie quería ser “tachado” de surrealista en aquellos años, aunque matizado de humor”, la frase de Alberti es, también, elocuente “Los poetas acusados del delito de surrealismo.”

El filósofo español entendía que los intelectuales se debían comprometer políticamente. Identificaba sus ideas liberales con el socialismo, aunque éstas no las vinculase con ninguna clase social. Al asistir al octavo Congreso del PSOE, que entonces tenía sólo

²⁹⁵ MARCHIL, Juan: *El intelectual y la política*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1990, pp. 33-34.

²⁹⁶ Ortega en Faro, marzo de 1908. Citado en *Ibíd.*, p. 36.

²⁹⁷ CANO, José Luis: “Una antología del surrealismo español”, *Ínsula*, nº 337, Madrid, diciembre 1974.

²⁹⁸ BUCKLEY, Ramón: “¿Surrealismo en España?”, *Ínsula*, nº 337, op. cit.

seis mil afiliados, le llamó mucho la atención que en este partido no hubiese intelectuales porque, por ejemplo, en el partido socialista alemán abundaban los profesores universitarios. Ortega interpretó este hecho como una prueba de que el partido socialista no era más que el fiel reflejo de la sociedad española de entonces, donde los intelectuales no tomaban el papel de educadores que les correspondía. Creía en el socialismo porque lo identificaba con ser europeo. Ortega y Gasset se convirtió en la autoridad intelectual y política de su propia generación:

“Para mí socialismo es cultura... El hombre es hombre en cuanto es capaz de cultura... tiene el socialismo en España esta tarea que cumplir: imponer la cultura, es decir, la seriedad científica, la justicia social. El partido socialista tiene que ser el partido europeizador de España.”²⁹⁹

Ortega en 1912 esperaba que el socialismo “hiciese” a España. En cambio, en 1922, Ortega ya se había desilusionado de su intento de conjugar la vida intelectual y la política:

“El intelectual sólo puede ser útil como intelectual, esto es, buscando sin premeditación la verdad.”³⁰⁰

A pesar de todo, Ortega consiguió crear una nueva conciencia burguesa en la España de 1910 a 1930. La crisis política de la segunda década del siglo culminó en la Guerra Civil cuando estalló en 1936.

Los surrealistas españoles se creyeron en el deber de levantar el baluarte de la libertad y luchaban, según se decía en la propaganda política, frente a frente contra la:

²⁹⁹ Conferencia de Ortega, “La ciencia y la religión como problemas políticos” (1908). Citada en *Ibíd.*, p. 45.

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 48.

“España sempiterna, intolerante, que vive en la ignorancia y la superstición, y la España joven llena de ilusión y de voluntad de apertura, cuya oportunidad parecía llegada.”³⁰¹

Los jóvenes creadores de entonces eran muy conscientes de la repercusión que tenía para la cultura española el ambiente social de descontento. El propio Cernuda escribió:

Como consecuencia de tal descontento, ciertas voces de rebeldía, a veces matizadas de violencia, comenzaron a surgir, aquí o allá, entre los versos que iba escribiendo. La caída de la dictadura de Primo de Rivera y el resentimiento nacional contra el rey, que había permitido su existencia, si no la había traído el mismo, suscitaban un estado de inquietud y de trastorno.”³⁰²

Debido a las circunstancias a las que alude Cernuda, algunos miembros del 27 optaron por militar en el partido comunista, aunque con una conciencia crítica. Sin embargo, conviene recordar que las militancias constantes de los miembros del 27 sólo fueron las de Alberti y Prados.

El Boletín Internacional del Surrealismo, que se publicó por el grupo de París y por Gaceta de Arte en 1935, formuló según Capote Benot:

“un programa revolucionario no sólo en el plano estético, sino en la postura que todo artista debe tomar ante las circunstancias políticas y sociales.”³⁰³

Por su parte, Federico García Lorca, que nunca militó en el Partido Comunista, declaró en una entrevista que le hicieron en 1934:

³⁰¹ CAPOTE BENOT, José María: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 35.

³⁰² CSERNUDA, Luis: *Poesía y Literatura I*, op. cit., p. 248.

³⁰³ CAPOTE BENOT, José María, op. cit., p. 35.

“Estoy y estaré siempre con quienes no tienen nada y a quienes incluso se les niega la tranquilidad de esa nada. Nosotros —y aludo a los intelectuales educados en el ambiente medio de clases que podemos llamar acomodadas— hemos votado por el sacrificio. En el mundo no están en lucha simplemente fuerzas humanas, sino fuerzas telúricas. Si se colocan delante de mí, en un balance, los resultados de esta lucha: por una parte, está tu dolor y tu sacrificio; por otra, la justicia para todos, pero que no se conoce. Pues bien, agito el puño con todas mis fuerzas por esta última alternativa.”³⁰⁴

Sin embargo, no toda la crítica es unánime al realizar el Sin embargo, no toda la crítica es unánime al realizar el balance del peso político de la generación del 27. Anthony Leo Geist, que identificaba el compromiso político con el polo contrario a la estética vanguardista, precisamente por su función o misión extrapoética, consideraba que las dos trayectorias fundamentales de los miembros del 27 fueron la autonomía artística y el compromiso. Sin embargo, Dámaso Alonso tenía una opinión muy distinta de la generación de la que él formaba parte:

“Lo primero que hay que notar es que esa generación no se alza contra nada. No está motivada por una catástrofe nacional, como la que da origen al pensamiento del 98. No tiene tampoco un vínculo político. Ninguno de estos poetas se preocupaba entonces de cuáles fueran las ideas políticas de los otros; varios hasta parecían ignorar que hubiera semejante cosa en el mundo.”³⁰⁵

José Luis Cano³⁰⁶, al comentar un libro de J. Lechner en Ínsula, señaló a Alberti como “el poeta más decididamente comprometido y revolucionario de su época” y a Prados como “un poeta comprometido” desde 1930; y a ambos como dos ejemplos

³⁰⁴ El Sol, diciembre de 1934.

³⁰⁵ *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 160

³⁰⁶ CANO, José Luis: “El compromiso en la poesía española del siglo XX”, op. cit., p. 9.

en el que el surrealismo español del 27 había derivado hacia el compromiso político.

Si todos reaccionaron en sentido crítico frente a la sociedad de su tiempo y en particular a la española, la filiación de estos poetas a partidos políticos es casi nula, y en general tampoco actuaron ni en la vida cívica en su poesía, con arreglo a líneas directrices o normas claramente representativas de un partido determinado.

Lo que sí se vivió fue un gran interés de integración cultural en Europa. Alberti viajó por el viejo continente para conocer las últimas tendencias teatrales y Lorca creó en 1931 la compañía itinerante de teatro La Barraca, con la que acercó a los pueblos españoles nuestro teatro del siglo de oro. 1936, que es la fecha en que se detiene la vida cultural en España, coincide con el momento en que son asesinados varios autores del 27 y con la desaparición del primer surrealismo en España. Al estallar la guerra, Hinojosa y Lorca fueron asesinados. Dámaso, Gerardo o Aleixandre se silenciaron, mientras que Guillén, Alberti, Altolaguirre, Moreno Villa y Emilio Prados partieron para el exilio.

II

ANTECEDENTES SURREALISTAS EN EL ROMANCERO GITANO Y OTRAS COMPOSICIONES POÉTICAS

II. Antecedentes surrealistas en El *Romancero gitano* y otras composiciones poéticas

En este capítulo analizaremos algunos antecedentes surrealistas en la obra poética de Federico García Lorca anteriores a su experiencia americana y su fruto: *Poeta en Nueva York*.

En una primera lectura del libro *Poeta en Nueva York* se tiene la impresión de que se entra en un mundo lingüístico diametralmente opuesto a la pureza expresiva de *Poema del cante jondo*, o a la finura verbal del *Romancero gitano*, y que el horror, el caos, el absurdo se han adueñado de su voz poética.

El cambio expresivo, la nueva tonalidad que alienta el verso lorquiano, se vinculó desde un principio a la estética surrealista. Los historiadores de la literatura española recuerdan, entre otros datos, la fecha de 1925, en la que Louis Aragón pronuncia una conferencia en la Residencia de Estudiantes a la cual habrá tenido acceso nuestro poeta.

La incursión de Lorca en la estética surrealista se va delineando progresivamente a partir de 1925; en efecto, algunos críticos destacan la presencia de un surrealismo temprano que comienza a germinar en *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, a partir del irracionalismo que embarga al poeta tras la llegada del duende.

El *Romancero gitano* es un libro de gran fama internacional no solo en España y es por la naturaleza de dicho libro y del atmósfera que le envuelve, según expone Guillermo de Torre:

“Lo que atrae a los lectores del *Romancero gitano* es su argumento cabal, o sea su desarrollo temático. En su atmósfera de sueño inconexo, voluntario, gloriosamente arbitrario, y más sustancialmente en su pura creación metafórica.”³⁰⁷

Se ven perfectamente los elementos oníricos vanguardistas que se reflejan en la poesía lorquiana anterior a *Poeta en Nueva York*, junto con tal como lo declara Agustín Penón:

“Los textos lorquianos ofrecen un rico cumulo de preferencias literarias, artísticas, plásticas, el poeta, también se apodera de todas las novedades técnicas de las vanguardias. El resultado es una síntesis única, porque procede de una actitud singular ante la literatura.”³⁰⁸

Esta declaración de Penón fue confirmada por García Posada que admite el carácter universal junto con lo local de la poesía lorquiana:

“La poesía de Lorca es muy española, es al mismo tiempo muy traducible a causa de su radical compromiso con la tradición, en cuyo subsuelo hunde sus raíces: no se trata sólo de la gran literatura; lo decisivo es que el poeta entra en contacto con motivos viejísimos y sobre captar palpito humus casi desaparecido. La tradicionalidad de Lorca es antropológica a la busca el poeta de toda la memoria humana.”³⁰⁹

En su conferencia recital del *Romancero gitano*, nuestro poeta hace una lectura irracionalista o surrealista, surrealisante de dicho libro y se contemple claramente el concepto de la evasión de la realidad:

“Un libro donde apenas se está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando lo que no se ve (...) Desde los primeros versos se nota que el mito está mezclado con el elemento que pudiéramos llamar realista,

³⁰⁷ TORRE, Guillermo de: *Historia de las historias de la vanguardia*, op. cit., p. 59.

³⁰⁸ PENÓN, Agustín: *Diario de una búsqueda lorquiana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, p. 67.

³⁰⁹ GARCÍA POSADA, Miguel: *Los poetas de la generación del 27*, Anaya, 1997, p. 89.

aunque no lo es, puesto que el contacto con el plano mágico se torna aún más misterioso e indescifrable.”³¹⁰

Las declaraciones de Bodini sobre los dos libros de Lorca el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York* son bastante esclarecedoras en cuanto al diferente surrealismo de cada libro, dice que ven el *Romancero gitano* “divergencias entre palabra y sonido”, su “surrealismo emplea el mundo onírico y demoniaco popular”, consiguiendo expresar “el terror”, “el inconsciente colectivo de su pueblo; todo mediante “técnica hipnóticas.” En cambio de *Poeta en Nueva York* “es un surrealismo de intervención, de urgente llamada a la conciencia mundial, un libro político, hasta donde puede serlo una lírica no contaminada por la propaganda. Es la denuncia del capitalismo t sus secuelas de pobreza, urbanismo irracional, discriminación social, racismo de la previsible rebelión de las minorías negras, marginación, destrucción ecológica.”³¹¹

Lo nuevo en el *Romancero gitano* era la revalorización del género romance, como señaló Jorge Arbeleche³¹², donde se introduce el elemento universalista del misterio, a través de la presencia onerosa de la muerte, como se puede verse en muchos momentos del libro.

³¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Prosa I, Obras completas VI, Madrid, Akal, 1994, p. 359.

³¹¹ BODINI Vittorio: *Poetas surrealistas españoles*, op. cit., p. 100.

³¹² ARBELECHE, Jorge: *Federico García Lorca: una poesía hacia la libertad*, Madrid, Acali, 1979, p. 35.

1. Elementos poéticos de la construcción surrealista en el *Romancero gitano*

En el poemario gitano, concretamente, a medida que se desdibujan las coordenadas espacio-temporales el poeta logra forjar una atmósfera sonámbula mediante una cadena de metáforas hábilmente construidas. En definitiva Federico García Lorca aúna en su *Romancero gitano*³¹³ lo popular y lo culto, lo lírico, lo dramático y lo narrativo-épico, lo tradicional y la innovación en un lenguaje altamente personal, muy musical, refinado y complejo, sofisticado y denso que, partiendo de la tradición hispánica y manejando con soltura los mecanismos del discurso, provoca sensaciones emocionales y sugerencias imaginativas intensas. Con este lenguaje poético tan elaborado, pero captado por instinto, sobredimensionado estéticamente, crea y expresa una mitología personal de raíces populares y proyecta una visión simbólica del mundo gobernado por profundas pasiones elementales en torno a los temas del amor y de la muerte, dos grandes temas del surrealismo.

Aunque el hablante, según Cremer³¹⁴, parece limitarse a ser un observador imparcial que narra o describe la acción y las escenas seleccionadas, ciertas claves lingüísticas delatan su simpatía y admiración por los personajes (aquí los gitanos) que cifran el riesgo de la libertad y la pasión de amar hasta la muerte,

³¹³ LÓPEZ MORRILLAS, Juan: "García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero gitano*", Cuadernos Americanos, Año IX, septiembre-octubre 1950, p. 304.

³¹⁴ CREMER, Victoriano: "Los mundos oscuros de Federico García Lorca y el *Romancero gitano*, La estafeta literaria, II, nº 429, Madrid 1969, p. 250.

personajes con un paralelismo muy claro representado en los negros en el libro surrealista *Poeta en Nueva York*. De hecho, su voz narrativa se superpone o se funde con la de ellos. Por el contrario, también refleja (mediante una adjetivación y valoración denigratorias) su hostilidad contra otros personajes, los guardias civiles, que también tiene su paralelismo en el libro neoyorquino representado en la toda la raza blanca, que personifican las coerciones del poder, emblemas de una sociedad represora o, en un plano existencial, de las fuerzas negativas en la lucha por la vida, elementos que quieren anular la naturaleza a favor de la civilización. Tal categorización se alcanza a partir de símbolos evocadores que van definiendo un mundo de fuerzas oscuras y de pasiones irracionales, un mundo trascendido con la transposición verbal de los elementos ótnicos o episódicos, luna, naturaleza, noche, madrugada, sueño, caballo, cuchillo, sangre... con la omnipresencia de la Muerte, en primer plano o presentida, y casi siempre violenta, como bien nos explicó Andrew P. Debicki:

“Por medio de varios recursos estilizadores, Lorca nos hace sentir cómo la canción y toda obra de arte captan valores esenciales de la vida y se sobreponen a episodios triviales.”³¹⁵

Con su construcción lingüística convierte la anécdota, historia o leyenda, en categoría, en modelo de explicación de lo inexplicable, de las fuerzas contradictorias ³¹⁶, de instintos inefables, de deseos primarios, de presentimientos, de

³¹⁵ DEBICKI, Peter Andrew: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1968, p. 203.

³¹⁶ PÉREZ FERRERO, Miguel: “Un libro de García Lorca: Romancero gitano”, *La Gaceta Literaria*, nº 40, 15 de agosto de 1928, p. 89.

conductas... Su transformación metafórica³¹⁷ de los objetos de la naturaleza, de las circunstancias de los personajes y de otros elementos de lo narrado o descrito, no se produce aisladamente, sino en forma de red, de imágenes urdidas como un tapiz, de gran efecto visual, incluso visionarias, empastando la ‘objetividad’ de la asociación tradicional –renovándola– con la modernidad de atrevidas conexiones entre polos semánticos a veces lejanos. La base de esta dimensión es de naturaleza lingüística.

En general, en el *Romancero gitano*, su autor manipula intuitiva, genialmente, el lenguaje a todos los niveles alcanzando, no sólo gran riqueza de elementos rítmicos, temporales, plásticos y metafóricos, sino también nuevas visiones de la realidad, con un conocimiento poético que nos la revela en su dimensión prelógica, en transformación misteriosa o bullente, unas técnicas que fueron avanzando y puliéndose hasta que llegaron a la perfección en *Poeta en Nueva York*.

Se puede decir que Lorca practica una poesía que, en el *Romancero*, y con la extraordinaria mitificación simbólica del mundo andaluz³¹⁸, cobra un sentido trágico y misterioso de la realidad, telúrica y política, que anuncia posteriores desarrollos civiles y sociales. Lorca compone un romance largo que contribuye a recuperar. Romancero gitano manado (cantado) por un juglar pero un juglar vanguardista: este juglar vanguardista al

³¹⁷ BORGES, Jorge Luis: “Apuntaciones críticas, la metáfora”, Cosmópolis, 35, noviembre 1921, p. 77.

³¹⁸ AGUIRRE, José María: “Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos”, Bulletin Hispanique, Tomo LXXXI, N° 1-2, enero-junio 1979, p. 250.

que uno de sus personajes habrá de convocar, llamándolo por su nombre a la hora de la muerte.

Podríamos confirmar la existencia de un paralelismo entre *Poeta en Nueva York* y el *Romancero gitano*. Este paralelismo que Lorca traza entre el personaje de Buster Keaton y Antoñito el Camborio en su marcha a Sevilla, se corresponde con la irrupción del orden represivo que coarta en ambos casos toda posibilidad de inocencia, y que seguiría con el personaje del Rey de Harlem en Nueva York.

Hacia 1925, la obra de Lorca armoniza la huella del neopopularismo con el tinte surrealista de su nueva orientación, para expresar el conflicto social entre dos ordenes irreconciliables, que el granadino llevará a su máxima tensión al trasvasar al contexto americano el enfrentamiento planteado en varias de las composiciones del *Romancero* y en su dialogo breve.

Las pinceladas surrealistas en el *Romancero gitano* es una sublimación de elementos populares de carácter simbólico por parte de la tradición tal como nos aclara Concha Zardoya:

“En la metáfora, elemento predominante en el *Romancero gitano*, la relación de parecido o semejante se establece entre lo que se dice y lo que se significa, mientras que en el símbolo, más característico de *Poeta en Nueva York*, lo que se dice es lo que se significa (...) El símbolo se basa en asociaciones de orden psicológico, primitivo o mágico. Sabemos que dicho elemento mágico está presente en el *Romancero gitano* y se va intensificando en el poemario neoyorquino. Dicha intensificación representa el inconsciente colectivo, premítico, elemento de suma importancia para el surrealismo relacionado con las fuerzas no conscientes.”³¹⁹

³¹⁹ ZARDOYA, Concha: “La técnica metafórica de Federico García Lorca”, Revista Hispánica Moderna, XX, 1954, p. 65.

Asimismo cabe mencionar que la relación de Lorca con los campesinos y los trabajadores y el pueblo le conducirán también a mantener su actitud humanística frente a toda postura deshumanizadora, aún en los momentos de mayor boga del surrealismo según Juan Chabás:

“Su postura de rechazar el concepto del arte por el arte le llevó a una solidaridad humana universal y a un patriotismo sin localismo, sin cosmopolitismos ni nacionales estrechos. Esta actitud humana ante la vida se traduce en una actitud estética, poética muy clara.”³²⁰

De su parte Vittorio Bodini clasifica de la siguiente manera el surrealismo en la obra poética de Federico García Lorca, situando el *Romancero gitano* en el primer surrealismo:

“Había en la poesía de Lorca dos surrealismos: el primero entre 1925 y 1928, y es un surrealismo muy genérico y se confunde con las cercanas aspiraciones del irracionalismo europeo. (...) Lorca interpretó e incluso reinventó con ayuda de un formidable atout: su capacidad de verificación inmediata del sentimiento poético en el sentimiento popular, en las raíces de la tierra y de la sangre. Del encuentro de esos dos elementos populares y tradicionales con los densos filtros de lo surreal y del sueño nació el *Romancero gitano*.”³²¹

A modo de conclusión, podríamos decir que en el *Romancero* sin renunciar a las conquistas nuevas de la época, añade sus propias imágenes, no deshumaniza su cauce poético, mezcla lo anecdótico y narrativo y lo dramático.

³²⁰ CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, p. 480.

³²¹ BODINI, Vittorio: *Poetas surrealista españoles*, Torino, Giulio Einaudi, 1982, p. 100.

1.1. Las flores³²²

Los elementos vegetales naturales siempre han sido presentes en la obra poética de Federico García Lorca, y de manera muy especial la vegetación y las flores un tema que el poeta mantendrá en sus libro neoyorquino con un tono surrealista. Aquí podríamos dar unos ejemplos de este tema como antecedentes surrealistas. En el *Romancero* siempre eran portadores de malas noticias y en *Poeta en Nueva York* seguirán el mismo presagio.

En su libro *Federico y su mundo* nos habla Francisco, el hermano de nuestro poeta, sobre el simbolismo de las flores en su obra poética:

“Rosa: belleza, Narciso: presunción, Margarita: pienso en ti, Clavellina: coquetería, Carambuco: celos, Enredadera: Frivolidad, Pensamiento: jamás te olvidaré, Rosa encarnada: dudo de vos, Heliotropo: sólo a vos miran mis ojos, Albahaca: odio, Dalia: desdén esquivo, Jacinto: amargura, Jaramago: desprecio, Jazmín: fidelidad, Nardo: amistad.”³²³

1.1.1. Los lirios³²⁴

La flor del lirio aparece varias veces en la obra poética de Federico García Lorca como, por ejemplo, en *Romancero gitano*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Poeta en Nueva York*.

En el poema de “Reyerta” del *Romancero gitano*, el lirio se transforma en imagen funeraria: Juan Antonio de Montilla rueda en

³²² Se aborda la evolución de este elemento en III.1.1. Las flores

³²³ GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Granada, Comares, 1998, p. 165.

³²⁴ Para la evolución del lirio Véase III.1.1.1. El lirio, IV.2.1. La vegetación y IV.3.1. La vegetación

la pendiente, su cuerpo acribillado a golpes de puñal-lirio que se convirtió en objeto de muerte:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego
carretera de la muerte.³²⁵

El poema siguiente se coloca sobre el signo del erotismo: “La casada infiel”, es un tema eminentemente sensual, con una viva sensibilidad artística. Lorca embellece la escena de la conquista por medio de la simbología del lirio según Manuel Alvar³²⁶. Lorca crea, en los últimos versos “con el aire se batían/las espadas de los lirios”, un brusco cambio en el adorno de la escena, un cambio siniestro como un presagio de un amor frustrado, adquiriendo el aspecto de espadas hirientes y perdiendo su aspecto de componente natural:

Sucia de besos y arena,
yo me la llevé al río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.³²⁷

En conclusión, el lirio en lugar de conservar su valor simbólico tradicional de serenidad, adquiere nuevas connotaciones violentas siempre representativas de la muerte o del amor frustrado, y participan en los acontecimiento en lugar de quedarse como un mero espectador.

³²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 52- 53.

³²⁶ ALVAR, Manuel: *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

³²⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 62.

1.1.2. La rosa

La rosa³²⁸ será uno de los elementos que se van a seguir desarrollando en la poética de nuestro poeta, igual que los lirios por la muerte o la frustración de la pasión, a pesar de ser referente a la pasión y al amor de valores positivos, adquirirá valores negativos, que se desarrollarán en “Oda a Salvador Dalí” y en *Poeta en Nueva York*, véase nota a pie de página.

Al ser rosas “morenas” como manchas de sangre adquiriendo el color oscuro de la sangre derramada, que dan una dimensión épica a las heridas del contrabandista del “Romance sonámbulo”:

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.³²⁹

En el “Romance de la Guardia Civil española” vuelve a surgir el concepto de la muerte con la rosa como valor negativo y que su color encierra junto con el adjetivo “oscuro”. La represión de la Guardia Civil; destrucción del mundo mítico-gitano actual, la Guardia civil representa la dura realidad frente a la fantasía, la fuerza del mal que va a destruir el mundo de los gitanos; de ahí el color negro que califica a todo lo relacionado con los guardias civiles:

Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra. (p. 91)

³²⁸ Para la evolución de este elemento véase II.2.1.1. La rosa y III.1.1.2. La rosa

³²⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 56.

1.2. Los ojos

Analizaremos el ojo como elemento poético y seguimos su desarrollo como imagen, símbolo y motivo poético en la obra poética de Lorca véase nota a pie de página³³⁰.

En la obra de Lorca, existe una curiosa tendencia a evitar la visión directa y a preferir la descripción de las cosas observadas indirectamente en sus formas reflejadas. De allí viene la importancia de los ojos y de los espejos, opinión apoyada por Yara González³³¹. El poeta siempre prefiere percibir los sujetos alejándose de verlos directamente en sus poemas, optando por descubrirlo en términos de su diminuta representación reflejada den sus ojos. En otros poemas el poeta centra la atención del lector, no directamente en la forma corpórea de las personas que aparecen en sus poemas, sino en su representación reflejada, de allí se ve en el *Romancero* con mucha claridad el triangulo ojo-espejo-luna como gran espejo del mundo.

Dice Gabriel Miró sobre el ojo como elemento poético, que se parece mucho al desarrollo de la imagen del ojo en la poesía de Lorca:

“Después, el agua se queda un momento ciega. Es un ojo de un azul helado, todo órbita vacía, inmóvil. ¿Se habrá muerto para siempre esta pobre agua? Venimos muy despacio, como si nos llegásemos de puntillas a una mujer acostada que no se la oye respirar, que no tiene color, que no mueve los

³³⁰ Para la evolución de este elemento véase II.3.1.1. El ojo-objeto surrealista, III.1.2. El ojo-objeto surrealista, IV.2.2. Los ojos y IV.3.2. El ojo

³³¹ GONZÁLEZ, Yara: “Los ojos en Lorca a través de “Santa Lucía y San Lázaro”, Hispanic Review, Vol. 40, 1972, Number 2, p. 79.

párpados, y, de pronto, salen los ojos ávidos, asustados; sale toda la imagen dentro de la quietud del agua ciega. Estamos allí del todo; está todo mirándose. Nos aguardaban. El agua se ha llenado de corazón, y el corazón de esta agua era la ansiedad de nosotros.”³³²

A lo largo del *Romancero* veremos el ojo con valor negativo anunciando la muerte, por ejemplo, del niño en la fragua del “Romance de la luna”:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.³³³

Uno de los elementos más usados en toda la obra poética de nuestra poeta son los ojos, pero no es un ojo de una estética positiva sino un ojo muerto, unos ojos sin vida que son un simple reflejo de la muerte, y siempre son ojos dañados o vacíos o desgajados, o simplemente cerrados refiriéndose a la muerte, la imagen del ojo en el *Romancero* ofrece un antecedente claro al ojo surrealista en *Poeta en Nueva York* aunque todavía no haya adquirido esta función primordial dentro la imaginería surrealista.

En el mismo poema, Lorca se refiere de nuevo a los ojos pero esta vez los ojos semi-cerrados de los gitanos:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.³³⁴

³³² MIRÓ, Gabriel: El ángel, el molino, el caracol del faro, Instituto de Cultura Juan Gil-Alber, Méjico, 2004, p. 111.

³³³ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 48.

³³⁴ Ibíd.

En otro poema “Romance sonámbulo” los ojos sin vida de la gitana convirtiéndose en espejo, en ojos de plata fría:

Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.³³⁵

En “El emplazado”, el Amargo está muerto desde el principio por lo tanto Lorca nos ofrece la imagen de sus ojos muertos mirando a su fin y a su duro porvenir:

mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.³³⁶

A modo de conclusión, el ojo aparece con frecuencia en el romancero simbolizando la muerte, o el peligro circundante y hasta la frustración amorosa, plagado está el Romancero de ejemplos. Y nos desafían con su complejidad y perfección, con su ambigüedad y riqueza de contenidos. El poeta es, ante todo, como dijo Lorca al referirse a Luis Cernuda «manejador o manipulador de palabras», de recursos, añadiríamos, de técnica. Creo igual que Bowra³³⁷ que con todos estos elementos se conjuntan de modo armónico en este mundo único y aparte que es el Romancero Gitano.

³³⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 54.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 84.

³³⁷ BOWRA, Cecil Maurice: *The creative experiment*, Federico García Lorca *Romancero gitano*, Londres, Tamesis books, 1949, p. 95.

1.3. El sueño

El sueño como elemento asociado a los ojos, es nuestro siguiente motivo a analizar, asimismo seguiremos su desarrollo como elemento en la obra posterior al *Romancero* véase nota a pie de página³³⁸.

Según nos explica Arango el uso de los sueños y la visión onírica y lo que reflejaba en el mundo poético y a nivel de ideas:

“La transformación de ideas latentes del sueño en el contenido manifiesto es muy importante, porque el sueño no parte jamás como nada que no sea digno de ocupar el pensamiento sereno. La analogía, o la coincidencia, es aceptada por su mecanismo de elaboración del sueño, el cual sirve de punto de apoyo para la condensación, reuniendo todo esto que señale la coincidencia. Lo bien fundado del contenido onírico proviene de la percepción del sueño y su función es por consiguiente la de ordenar los componentes para formar un todo, una composición onírica.”³³⁹

En cuanto a lo onírico en la poesía de Lorca, señalamos que el poeta parte de una realidad que le es familiar y la desdibuja mediante la incorporación de lo onírico hasta volverla casi irreconocible. El sonambulismo que atraviesa la cuarta composición del *Romancero* ya desde el título, se expande hacia el resto del libro: *vida, amor y muerte*³⁴⁰ se conjugan en “Romancero sonámbulo” y desde allí se renuevan en una atmósfera confusa, alucinada, cercana a los sueños o al subimiento del humo, cuya arquitectura se alza para des-realizar lo dado y en su lugar proponer una nueva realidad hecha con

³³⁸ Véase II.2.1.2. El sueño, III.1.3. El sueño, IV.2.3. El sueño y IV.3.3. El sueño

³³⁹ ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra poética de Federico García Lorca*, Madrid, Espiral Hispana, Americana, 1995, p. 334.

³⁴⁰ LAFFRANQUE, Marie: *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 55.

materiales estéticos y, convertida en mito poético, elevada a la categoría de universal. Esto demuestra que Lorca usaba lo onírico incluso desde antes del surrealismo como técnica poética.

Como bien explica Bodini “los personajes lorquiano siempre entran en la fabula de lado, del perfil como Antoñito el Camborio, como en “Reyerta” y así también las acciones que aparecen en la trama principal de manera lateral, como sueños secundarios que intervienen y entrecruzan con el sueño en curso.”³⁴¹ Así a lo largo del libro, el poeta consiguió penetrar el inconsciente colectivo popular y de otra parte el surrealismo como elemento ligado al mundo onírico.

El sueño es uno de los temas más grandes y predominantes en todo el *Romancero gitano*, que hasta le dedica un poema “Romance sonámbulo” que, si bien podría aludir a lo onírico y, por esta vía a la corriente surrealista que, en parte, también afectó a Lorca, connota sobre todo desde el principio las nociones de sueño y de sombra: ‘sueño’ ‘madrugada’ ‘camino’, personajes en sombra, que andan con sueño, oscuros, según explicó magistralmente Stainton³⁴². En este poema predomina el sueño y su vocabulario expresando la huida de la muerte inevitable al final, ya que a través del sueño solo se puede vivir en un ambiente tan hostil y fúnebre:

Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,

³⁴¹ BODINI, Vittorio: Poetas surrealistas españoles, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 86.

³⁴² STAINTON, Leslie: *Lorca, Sueño de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, p. 64.

soñando en la mar amarga.³⁴³

Y en el “Romance de la luna”, se presagia la muerte de los gitanos usando el sueño como sinónimo de la muerte:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.³⁴⁴

O que podría llevar al contrario del sueño, la combinación de dos contrarios sueño-insomnio, los versos del “El emplazado”, poema en que el “emplazado” lo es a la muerte:

Y los martillos cantaban
sobre los yunques sonámbulos
el insomnio del jinete
y el insomnio del caballo. (P. 85)

En otra imagen de claro contacto surrealista, en el “Romance de la Guardia Civil española” aparece el sueño de los caballos como el medio de huida de las gitanas:

Por las calles de penumbra
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas. (P. 90)

En un paisaje de aire y agua³⁴⁵ a favor de la desdicha del gitano, el poeta sigue partiendo de la realidad hablando del porvenir fúnebre que le espera al gitano en el romance de “El

³⁴³ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, op. cit., p. 55.

³⁴⁴ op. cit., p. 48.

³⁴⁵ BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 49.

emplazado”, sus ojos que no pueden reconciliar el sueño, que no se pueden cerrar:

¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo,
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.
Sino que limpios y duros
escuderos desvelados,
mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.³⁴⁶

De los poemas analizados hemos constatado las técnicas hipnóticas que usó el poeta a lo largo del libro, como confirma Bodini:

“es un surrealismo en infusión de adormidera, hay oscilación confusa de los sentidos entre vigilia y sueño, en el ir y venir de las imágenes por la abolidas las fronteras entre lo real y lo irreal.”³⁴⁷

En el *Romancero gitano* se ve la división en los densos hemisferios del sueño o de la ensoñación y la vigilia. Y los insomnios crueles de *Amnón* y el *emplazado* y *monja gitana*, *Romance de la Luna* y *Romance sonámbulo*. Y a base de resumen, como hemos comentado, lo sonámbulo es la frontera ambigua entre la conciencia de la realidad y la irrealidad del sueño, trasunto de la sutil distancia entre la vida y la muerte.

³⁴⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, op. cit., p. 84.

³⁴⁷ BODINI, Vittorio: *Poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 105.

1.4. Los metales

El análisis de los metales partirá de la diferencia entre los metales primitivos y aquellos pertenecientes a la industria y la ciudad moderna, y seguiremos la línea de su desarrollo en la obra lorquiana, véase nota a pie de página³⁴⁸.

Los metales que representan la nueva civilización frente al primitivismo³⁴⁹ del gitano es un tema constante en el *Romancero*, los metales siempre son de valores negativos, portando muerte, sufrimiento y tortura. En la urbe neoyorquina los metales seguirán teniendo estos valores negativos representando la civilización y la industria.

La relación que establece el poeta entre la luna³⁵⁰ y los metales es bien sólida y clara, la luna como símbolo de la muerte está estrechamente relacionada con los metales que se ve reflejada en ellos, o que adquieren sus cualidades como la frialdad, la dureza y la falta de vida.

De este aspecto y con estas cualidades aparece la luna en el “Romance de la luna, luna” anunciando el destino trágico del mundo de los gitanos, la presencia de la muerte. La luna representa el poder mágico contra el que nada se puede. En las culturas primitivas, como la cultura gitana, la luna siempre aparece con su poder e influencia sobre la vida de las personas:

³⁴⁸ Véase II.2.1.3 Los metales, II.2.2.1. Los metales y III.1.4. Los metales

³⁴⁹ JOSEPHS Y CABALLERO, Allen: *Poema del cante jondo y el Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 104.

³⁵⁰ RAMSDEN, Herbert: *Lorca's Romancero gitano*, Manchester, University Press, 1988, p. 66.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.³⁵¹

En el romance de “El emplazado”, el Amargo, gitano protagonista del romance, está muerto desde el principio en un duro provenir sumergido en la muerte:

mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados. (P. 84)

En el “Romance de la Guardia Civil española”, el poeta sigue describiendo a los guardias civiles como representante de violencia física, y al mismo tiempo de violencia represiva contra la ideología cultural. La guardia civil³⁵² es la figura opresiva que constituye un personaje colectivo, opresivo, represor: la Guardia Civil, que representa lo civilizado frente a lo primitivo de los gitanos. La ley y la norma frente a la libertad y al individualismo:

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
Vienen por la carretera. (P. 87)

Los metales siempre llevan a la muerte, una lámpara de metal lleva las mujeres a los cementerios, esas mujeres llevan sus amantes a un final trágico. En el romance “Burla de Don Pedro a caballo” la plata asimismo es representante de la luna símbolo

³⁵¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 47.

³⁵² ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 29.

omnipresente en la vida de los gitanos y escena muy frecuente desde su fragua:

Por el camino llano
dos mujeres y un viejo
con velones de plata
van al cementerio.
Entre los azafranes
han encontrado muerto
el sombrío caballo
de Don Pedro³⁵³

El “Martirio de Santa Olalla” nos ofrece múltiples imágenes de metales con sus valores negativos en el proceso de la tortura de la santa que finalizó con su muerte en un árbol explicado por Gibson³⁵⁴:

Nieve partida comienza
Olalla blanca en el árbol.
Escuadras de níquel juntan
los picos en su costado. (P. 98)

En el “Romance de la luna, luna” la muerte del niño gitano dentro de la fragua donde trabajan sus mayores moldeando metales candentes sobre el “yunque”³⁵⁵ y a martillazos allí justamente es el presagio de la muerte del niño:

Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados. (P. 49)

³⁵³ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, op. cit., p. 101.

³⁵⁴ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Primer Romancero Gitano*. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Madrid, Castalia, 1988, p. 14.

³⁵⁵ HARRIS, Derek: *Federico García Lorca*. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. El Público. Madrid, Taurus, 1993, p. 24.

En “Romance sonámbulo” los ojos adquieren las características de un metal con una relación estrecha con la luna, un metal duro, sólido y frío: la plata. Así los ojos del sonámbulo se convierten en “fría plata”:

Con la sombra en la cintura,
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.³⁵⁶

En “Muerto de amor”, un enfermo que se muere de amor con la luna encabezando en el escenario de una fatalidad inminente:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.³⁵⁷

Por otra parte, hace falta mencionar que algunos metales tienen valores positivos porque se refieren a la vida cotidiana de los gitanos, como el bronce, el cobre y el oro, son los metales propios de los gitanos³⁵⁸, frente a los metales de la autoridad como la guardia civil, o los romanos, o hasta los ingleses, asimismo el poeta granadino nos ofrece el metal mezclado con el escenario más típico del gitano como el espacio representado en la fragua y el yunque como el instrumento de su oficio.

³⁵⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, op. cit., p. 54.

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 81.

³⁵⁸ ALONSO, Dámaso: “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 257-265.

1.4.1. Armas

Exponemos la opinión de Rodríguez Pagán sobre el título del *Romancero* con el uso del adjetivo “gitano”:

“el adjetivo “gitano” subraya la inferioridad racial de un grupo étnico que ha permanecido marginado del resto de la sociedad española por considerársele un ínfimo reducto de la misma.”³⁵⁹

Y añade sobre el estilo de vida tradicional y cotidiano de los gitanos, donde las armas representan un elemento básico y cultural de su raza y etnia:

“los gitanos están inmersos en los convencionalismos asfixiantes de una sociedad que no los entiende, que les rechaza, se mueven sin norte fijo, viven hacia adentro tratando de conservar hasta lo inaguantable, una postura de dignidad que vibre de acuerdo con las urgencias existenciales de su raza. En la medida en que el poeta define con precisión las taras ancestrales de los gitanos de sus romances justifica las actuaciones de unos personajes que pretenden neutralizar los prejuicios, al ignorarlos, en abierto desafío al orden establecido por sus opresores.”³⁶⁰

En el *Romancero* los metales están relacionados con el frío de los cadáveres y es al mismo tiempo material de los cuchillos empleados en los asesinatos, siempre son un presagio negativo. La navaja es el arma típico del gitano con un fondo cultural, junto con las armas blancas, en especial, aparecen en una personificación donde los cuchillos tiritan del frío de la muerte así aparecen en el romance de “Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla”:

Ni tú eres hijo de nadie,

³⁵⁹ RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio: *Lorca en la lírica puertorriqueña*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1981.

³⁶⁰ op, cit., p. 200.

ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.³⁶¹

En el romance de “Martirio de Santa Olalla”, aparece el cuchillo afilado utilizado en la tortura de la santa que muere en el árbol:

La rueda afila cuchillos
y garfios de aguda comba:
brama el toro de los yunques,
y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de Zarzamora.³⁶²

El metal y la muerte se imbrican en el poemario lorquiano. Existe una clara relación en el *Romancero gitano* entre luna-metal-muerte. El metal, sólido y frío, se extiende a todo lo que participa de las cualidades de “duro y helado”³⁶³, así lo describe Lorca en “Reyerta”:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.³⁶⁴

El romance de “Muerte de Antoñito el Camborio” es la expresión más clara de la denuncia social de la opresión que sufren los gitanos en la sociedad andaluza:

³⁶¹ García Lorca, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 76.

³⁶² *Ibíd.*, p. 96.

³⁶³ ÁNGEL VALENTE, José: “Lorca y el caballero solo”, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, pp. 104-110

³⁶⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 52.

Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.³⁶⁵

En el romance “Thamar y Ammón” en la escena de la violación de Thamar se emplea la imagen de los puñales simbolizando el ímpetu y la fuerza sexual de su hermano Ammón:

¡Oh, qué gritos se sentían
por encima de las casas!
Qué espesura de puñales
y túnicas desgarradas. (P. 106)

En el mismo romance de referencia bíblica termina con un final truncado cuando aparecen las tijeras que cortarán el arpa:

Y cuando los cuatro cascós
eran cuatro resonancias,
David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa.³⁶⁶

En el “Romance de la Guardia Civil española” se ve claramente la oposición entre la realidad y el deseo, “la imaginación frente al orden”³⁶⁷. La Guardia civil representa el mal; de ahí el valor simbólico del color negro, aparecen los guardias civiles que van a derrumbar al mundo de los gitanos:

Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando atrás fugaces
remolinos de tijeras.³⁶⁸

³⁶⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 78.

³⁶⁶ op. cit., p. 107.

³⁶⁷ ALVAR, Manuel: *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 66.

³⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 90-91.

Hasta las armas que llevan los soldados romanos en “Martirio de Santa Olalla” son de plata fría, testigo del sufrimiento y la muerte de la santa “agitanizada:

Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.³⁶⁹

Lorca nos presentó un lado importante del gitano, un elemento imprescindible para su vida que forma parte arraigada de su cultura con navajas de Albacete, solucionando las diferencias entre familias y, así, otras tantas cosas que, lamentable y erróneamente, serían, durante mucho tiempo, las características de «lo gitano».

³⁶⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, op. cit., p. 97.

1.5. Los colores

Los colores y su simbolismo son uno de los elementos primordiales en toda la obra lorquiana, desde lo más tradicional hasta lo más vanguardista, analizaremos el papel que juegan en los colores en la obra lorquiana que hemos elegido como manifiesto del progreso del uso de los mismos, véase nota a pie de página³⁷⁰.

Los colores son un elemento importante en la poesía lorquiana desde sus primeros libros y en el *Romancero* adquiere un valor especial. De forma general, el simbolismo de los colores fue explicado por parte de Francisco García Lorca:

“El primer libro de Lorca “Impresiones y paisajes” un libro casi de adolescencia. Este libro prácticamente inencontrable sólo ha sido recogido en parte. Pues bien, llenas están sus páginas de pronunciamientos político, de protestas contra la injusticia social, de solidaridad con el pobre y con el abandonado.”³⁷¹

Los colores básicos tenían el siguiente simbolismo para el poeta, según declaró su hermano Francisco:

“Amarillo: odio, Encarnado: furor, Blanco: pureza, Azul: amor celestial, flores blancas: casamiento, flores azules: mortaja.”³⁷²

Podríamos decir que los colores mantuvieron su significado tradicional emblemático³⁷³ enriquecidos con toques surrealistas. principales de Lorca son: el amarillo, el azul, el blanco, el gris, el negro, el rojo y el verde.

³⁷⁰ Véase II.2.1.4. Los colores, III.1.5. El color blanco-amarillo-rubio, el azul y el color negro

³⁷¹ GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 80.

³⁷² op. cit, p. 82.

³⁷³ FLYS, Jaroslaw Miguel: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 25-49.

1.5.1. El amarillo

El amarillo simboliza el ambiente de trágico presagio con un final fúnebre que conduce a la muerte, así aparece en “Muerto de amor”:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.³⁷⁴

También en “Romance de la pena negra” tiene una función colorista, no exenta de simbolismo erótico, relacionado con los gitanos :

Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra. (P. 63)

Lara Pozuelo³⁷⁵ analizó el uso de los colores como adjetivos, el color amarillo como adjetivo puede simbolizar el hastío y la desgana en “Martirio de Santa Olalla”:

Centuriones amarillos,
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.³⁷⁶

Por otra parte, los determinantes y complementos del color amarillo tienen un sabor casi exclusivamente popular, primero en “La casada infiel”:

Le regalé un costurero

³⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 81.

³⁷⁵ LARA POZUELO, Antonio: *El adjetivo en la lirica de Federico García Lorca*, Madrid, Ariel, 1973, pp. 105-107.

³⁷⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 97.

Grande, de raso pajizo, (P. 62)
Y finalmente en “La monja gitana”:

La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.³⁷⁷

Como conclusión, el color amarillo ha sido utilizado como sustantivo y como adjetivo. Como adjetivo representaba un trágico presagio, hastío o desgana, erotismo. Como sustantivo, el color amarillo que en la tradición emblemática significaba vejez, desengaño, es transformado emotivamente por García Lorca hasta el punto de adquirir acepciones significativas muy distintas de las consignadas. Con ella lo que podría ser recreado como emblema pasa a constituir un símbolo de creación personal del poeta.

³⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 58.

1.5.2. El azul

En el *Romancero gitano* el color azul se viste de un simbolismo bivalente y decae desde el punto de vista frecuencial, aparece siempre dentro de su significación positiva de alegría infantil simbolizando la libertad.

Símbolo de pureza y virginidad en “Preciosa y el aire”:

Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.³⁷⁸

O aparece como realista vehículo de una noticia en “Muerto de amor”:

Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.³⁷⁹

El azul, al igual que el negro, surge en el *Romancero gitano* con un carácter eminentemente emblemático siendo su ejemplificación mas fidedigna el romance titulado “Preciosa y el aire”. En dicho poema, la recreación poética del color azul conserva la acepción significativa tradicional de inocencia, esperanza o ilusión. Como lo explicó Lara Pozuelo³⁸⁰ junto al amor que caracteriza el cuerpo de la niña (rosa) está la inocencia o casi frialdad (azul) propia de la ausencia de pasión.

³⁷⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 50.

³⁷⁹ op. cit., p. 83.

³⁸⁰ LARA POZUELO, Antonio: *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Madrid, Ariel. 1975, p. 160.

1.5.3. El blanco

El color blanco es más realista y tiene varios ejemplos a lo largo del libro del *Romancero gitano* que reflejan el choque de las imágenes con el color blanco³⁸¹ en “Preciosa y el aire”:

En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.³⁸²

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca. (P. 56)
Romance sonámbulo

Pero en “Thamar y Amnón”, el blanco como adjetivo significa la vida eterna o la muerte según señaló Lilia Boscán³⁸³:

Paños blancos enrojecen
en las alcobas cerradas.³⁸⁴

Otro ejemplo clarividente de que Lorca reelabora a su modo el riquísimo caudal de símbolos fosilizados existentes en la entraña popular en “Romance de la luna, luna”:

-Huye, luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.³⁸⁵

El color blanco representa la fuerza emotiva tradicional que

³⁸¹ BOSCH, Rafael: “El cheque de imágenes como principio creador de García Lorca”, Revista Hispánica Moderna. Nueva York. XXX, 1964, pp. 35-44

³⁸² GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 49.

³⁸³ BOSCÁN, Lilia: “La muerte en la poesía de Lorca; la luna y el jinete símbolos representativos”, Anuario de Filología, 1965, Nº 4, pp. 281-295.

³⁸⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op, cit., p. 106.

³⁸⁵ Ibíd., p. 47.

llevaba inserto un matiz de pena, tristeza o pureza en “Martirio de Santa Olalla”:

Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.³⁸⁶

La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecida de agudos
cauterios de luces blancas. (P. 103)
Thamar y Amnón

Luego el poeta usa el color blanco en sentido metafórico por ejemplo como en el romance de “San Miguel”:

Un cielo de mulos blancos
cierra sus ojos de azogue,
dando a la quieta penumbra
un final de corazones. (P. 65)

Y en opinión de Richard Fredmore³⁸⁷ cuando califica al cuerpo femenino con este color eso significa que está desprovisto de todo signo erótico como por ejemplo en el “Martirio de Santa Olalla”:

Olalla blanca en el árbol.
Escuadras de níquel juntan
los picos en su costado.³⁸⁸

Como con conclusión, el fenómeno de aumentar el potencial cromático del color blanco, mediante superposición o confrontaciones consigo mismo con elementos materiales que son blancos de por sí se hace más insistente.

³⁸⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 97.

³⁸⁷ FREDMORE, Richard L.: “Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca” *Papeles de Son Armadane*, 1971, año XVI, T LXIV, No CLXXXIX, p. 236.

³⁸⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 98.

1.5.4. El gris

Melancólico y triste, cercano del gris monótono, inconfortable y de dolorosa experiencia de Goethe. El color gris es como elemento ambiental o atmosférica famoso verso en el romance de “La monja gitana”:

Vuelan en la araña gris,
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.³⁸⁹

Finalmente, nos encontramos con una acepción erótica ejemplificada magistralmente en “Preciosa y el aire”, consistente en un gris suave, casi átono asociado a la frustración erótica según señaló Lara Pozuelo³⁹⁰.

³⁸⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 58.

³⁹⁰ LARA POZUELO, Antonio: El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca, Madrid, Ariel, 1973, pp. 185-186.

1.5.5. *El negro*

Color simbólico de desesperanza, de presagio de muerte, o de la muerte misma³⁹¹, por ejemplo en el “Romance de la Guardia Civil Española”:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.³⁹²

Y como adjetivo es inconfundible, símbolo de la muerte en “Reyerta”:

Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve. (P. 52)

Entre los elementos cromáticos que adquieren valor emblemático en el Romancero gitano destaca tanto por su frecuencia cuantitativa como por su fidelidad al significado emblemático tradicional simbolizando la muerte. Por ejemplo, En “Martirio de Santa Olalla”:

Negros maniquíes de sastre
cubren la nieve del campo
en largas filas que gimen
un silencio mutilado.³⁹³

En “Romance de la pena negra”:

-No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las sierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas. (P. 64)

³⁹¹ GONZÁLEZ-GERT, M.: “El simbolismo trágico de Federico García Lorca”, La Torre 1971, A. 19, Nº 73-75, p. 266.

³⁹² GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 87.

³⁹³ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 98.

En su estricto significado lógico no tienen por qué tener relación con nada que pueda proporcionarnos la fúnebre reacción afectiva³⁹⁴ que, sin embargo, experimentamos en la lectura de los versos del “Romance sonámbulo”:

-¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda! (P. 57)

En resumen el negro es otro de los adjetivos cromáticos utilizados con gran eficacia emotiva, ha sido reelaborado artísticamente, el negro es poetizado por Lorca, aprovechando el valor emblemático tradicionalmente conocido y aceptado de «desesperanza, presagio de muerte o muerte misma».

³⁹⁴ BOSCÁN, Lilia: “La muerte en la poesía de Lorca; la luna y el jinete símbolos representativos”, Anuario de Filología, 1965, Nº 4, p. 291.

1.5.6. *El verde*

El verde igual que el negro siempre representa la muerte sea color o adjetivo cromático. Tiene sentido de presagio y de tragedia mediante sinestesia como por ejemplo en “Reyerta”:

Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.³⁹⁵

Asimismo podría ser signo de muerte en “Martirio de Santa Olalla”:

Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta. (P. 96)

El verde es, sin duda, el color más destacado de toda la cromática lorquiana, y sus valores simbólicos podemos considerarlos centrado en los romances. En el “Romance sonámbulo” la doble vertiente de vida y muerte del color verde, los dos vertientes son las dos caras de una misma naturaleza. El color verde³⁹⁶ en este romance posee un doble simbolismo: por un lado, significación de vida, de naturaleza exuberante que despliega en movimiento centrífugo su potencia vegeta, del otro, muestra, en movimiento centrípeto una irresistible atracción en su simbolismo de muerte:

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde cama, pelo verde,

³⁹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 52.

³⁹⁶ AGUIRRE, José María: “El sonambulismo de García Lorca”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 1967. vol. XLIV, pp. 273-274.

con ojos de fría plata.³⁹⁷

Símbolo de alegría esperanzadora por contraste en
“Romance de la Guardia Civil Española”:

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita.³⁹⁸

El viento verde de “Preciosa y el aire” tiene un carácter
dionisiaco, báquico, lujurioso:

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde! (P. 50)

José María Aguirre³⁹⁹ expuso que el color verde en las
composiciones Lorca suele estar asociado con elementos sexuales
equívocos, muy poco accesibles y conteniendo en la mayoría de
los casos connotaciones dolorosas de frustración erótica.

En resumen, el color verde alcanza el mayor grado de
irracionalidad originada por el matiz reiterativo que dicho adjetivo
adquiere, y cuya continuación a través de todo el libro constituye
un leitmotiv simbólico que invade la atmosfera emotiva que lo
caracteriza. El color verde, además, representa un doble
simbolismo: por un lado, significación de vida, de naturaleza
exuberante que despliega en movimiento centrifugue su potencia
vegetal; del otro, muestra, en movimiento centrípeto, una irresistible
atracción en su simbolismo de muerte.

³⁹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 57.

³⁹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Fernández, op. cit., p. 89.

³⁹⁹ AGUIRRE, José María: “El sonambulismo de García Lorca”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 1967, vol. XLIV, p. 225.

1.6. Las aguas

En este epígrafe analizaremos el elemento de las aguas que también seguiría en *Poeta en Nueva York*, adquiriendo más connotaciones surrealistas véase nota a pie de página⁴⁰⁰.

El agua es un elemento de disolución y símbolo de abismo y de muerte según Gaston Bachelard⁴⁰¹. Aparece el agua en la cual muere la muchacha ahogada. Con fuertes imágenes plásticas aparece el cadáver de la muchacha meciéndose en el agua del aljibe. El aljibe aparece en el principio del “Romance sonámbulo”. La muchacha gitana muerta, soñando en el agua amarga del aljibe; signo de valor negativo, símbolo de la muerte, lo que nos sirve de introducción para lo que viene después:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.⁴⁰²

En el mismo poema, el aljibe en el que se cayó la muchacha gitana es un símbolo de la muerte, pero lo es también de prisión porque la gitana, al caer en este aljibe y morir ahogada, ya no puede salir de las aguas de este aljibe y quedará para siempre prisionera en este aljibe, y ya nunca logrará su libertad:

Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga. (P. 55)

El aljibe con color verdoso del liquen de las aguas detenidas,

⁴⁰⁰ Para la evolución de este elemento véase III.1.6. La presencia de las aguas y el mar, IV.2.4. Las aguas y IV.3.4. Las aguas

⁴⁰¹ BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 119.

⁴⁰² GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 57.

con referencia a los estanques, en trance de putrefacción⁴⁰³. Se destacan estas imágenes con carácter surrealista y su dificultad para explicarlas como en los versos del “Romance sonámbulo”:

-Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.⁴⁰⁴

Cabe mencionar que cisternas, aljibes y pozos significan la muerte en Lorca, como en la realización plena de “Niña ahogada en el pozo” en *Poeta en Nueva York*, revitalizando así la inveterada imaginación material que relaciona las aguas estancadas, detenidas y oscuras con su putrefacción, con la materia orgánica descompuesta, muerta. El tema de las aguas y el mar se estudia en el libro de *Poeta en Nueva York*⁴⁰⁵ véase nota a pie de página.

La relación simbólica vuelve a basarse, por tanto, en la sustancia semántica del lenguaje que se refiere a “la visión ontológica del mundo⁴⁰⁶”. El pozo, como aparece en “Thamar y Amnón”, es el símbolo de la pasión frustrada, retorno, agua estancada en un fondo oscuro; es la muerte:

Linfa de pozo oprimida
brota silencio en las jarras.
En el musgo de los troncos
la cobra tendida canta.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Los surrealista trataron los temas de la putrefacción, y la carne putrefacta, véase I.2.6. La Residencia de Estudiantes y las primeras prácticas surrealistas

⁴⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 56.

⁴⁰⁵ Véase III.1.6. La presencia de las aguas y el mar

⁴⁰⁶ DURAND, GILBERT: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p. 69

⁴⁰⁷ García Lorca, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 105.

Ese don Pedro a caballo, que de tanto jugar con el agua de las lagunas, acaba muerto por lo que simboliza el agua maléfica de valores negativos:

Bajo el agua
están las palabras.
Limo de voces perdidas.
Sobre la flor enfriada,
está Don Pedro olvidado
¡ay!, jugando con las ramas. (P. 102)

En una imagen típicamente lorquiana con la presencia del agua y de la sombra, en sus valores negativos como símbolos de la muerte inminente que pasará por Jerez de la Frontera. El mar significa frustración erótica. El mar y el río ahogan al amante lorquiano en “Romance de la Guardia Civil Española”:

Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera. (P. 89)

Como conclusión citamos las palabras de García Lorca en su conferencia-recital del *Romancero gitano* donde explica la importancia del mar y las aguas, elementos simbolizados que marcaron toda la obra poética de nuestro poeta:

[...] Uno de los misteriosos del libro, interpretado por mucha gente como un romance que expresa el ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montes. Está bien. Es así pero también es otra cosa. Es un hecho poético puro del fondo andaluz y siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado, que soy yo.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Conferencia-recital del *Romancero gitano*, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1960, op. cit., p. 362.

1.7. Mitos clásicos

Aquí estudiamos los mitos clásicos y los mitos inventados por Lorca y asimismo seguiremos su avance en varias obras lorquianas, véase nota a pie de página⁴⁰⁹.

Lorca, en su conferencia sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora”, comenta el uso de los mitos en Góngora, del que resalta dos aspectos: uno, la capacidad sugestiva de la alusión, de la selección de un rasgo de entre los muchos posibles en cada historia, rasgo que a veces no es el más conocido de la leyenda. Otro, lo que denomina el “sentimiento teogónico sublime” de Góngora, capaz de elevar elementos cotidianos a nuevos mitos, de dar “personalidad a las fuerzas de la naturaleza”. En estos comentarios parece plasmar Lorca sus propias aspiraciones, que declara explícitamente a propósito de su invención de nuevos mitos para el viento, la luna y los gitanos en su *Romancero gitano*:

“Sus oraciones, con ordenarlas como se ordena un párrafo latino, quedan claras. Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma o da sólo un rasgo saliente que lo define.”⁴¹⁰

Para E. S. Speratti⁴¹¹, el gran tema de Federico García Lorca es una variante del tema de la muerte: la frustración que destruye proyectos y deseos, ya sea por causas externas o basadas en la

⁴⁰⁹ Véase II.2.1.5. Mitos clásicos, II.2.2.5. Mitos clásicos y III.1.11. Mitos clásicos, IV.1.4. Mitos clásicos, IV.2.7. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

⁴¹⁰ “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en Obras completas, tomo III, ed. cit., pp. 223-247.

⁴¹¹ SPERATTI, Enma Susana, “La frustración en la obra de Federico García Lorca”, Revista de la Facultad de Humanidades, San Luis de Potosí, II, 1960, págs. 73-94.

raíz más íntima del personaje. Propone varios casos que esbozan el tema de la frustración en las primeras obras de Lorca, además de varios romances del *Romancero gitano* exponiendo la muerte y la frustración, por ejemplo en “Romance sonámbulo”, “La monja gitana”, “Romance de la pena negra”.

En el “Romance de la pena Negra”, En esta composición se nos relata las consecuencias que sufre la gitana Soledad Montoya tras una espera trágica durante toda la noche. Estas consecuencias se pueden reducir en una sola: la Pena (con mayúscula). Esta Pena que siente la protagonista es el dolor de los gitanos. Según el propio Lorca: «En el Romancero Gitano hay un solo personaje, que es la Pena, que se filtra por el tuétano de los huesos». Pero al mismo tiempo, Soledad Montoya es una alegoría de la Pena: «La mujer en el cante jondo se llama Pena (...). En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una muchacha morena que quiere y no quiere porque puede querer»:

Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!⁴¹²

Dice Lorca⁴¹³, sobre su libro el *Romancero gitano*, se abre con

⁴¹² GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op, cit., p. 64.

⁴¹³ op. cit., Obras completas, III, p. 341.

dos mitos inventados: el de la luna como bailadora de la muerte y el de viento como sátiro. El poeta hace uso del proceso de enmascaramiento por medio de mitos e intertextos.

El “Romance de la luna, luna” representa el mito de Endimión, en el cual la Diosa luna se enamora de un joven, el niño gitano, y que mantendrá su aspecto juvenil gracias a una existencia sonámbula siempre dormido pero vivo:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
-Huye, luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
-Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.⁴¹⁴

En el romance de “Preciosa y el aire” el poeta nos introduce otra invención mítica “el mito de playa tartesa donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde drama o danza está sostenido por una aguja inteligente de burla o ironía⁴¹⁵.”

Preciosa fue acosada por una fuerza natural personificada, el aire en forma de viento-hombrón, se puede ver en la historia de esta gitana el mito Bóreas y Oritía de la niña perseguida por el

⁴¹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op, cit., p. 47.

⁴¹⁵ op. cit., Obras completas, III, p. 342.

viento según Young⁴¹⁶. De otra parte el sátiro está relacionado también con Dafne mito que comentó Lorca en su ensayo de 1919 “Invocación al Laurel”:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento, que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.
(...)
Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.⁴¹⁷

En conclusión, el personaje central del Romancero Gitano, el gitano, Lorca lo eleva a la altura de un mito moderno parejo⁴¹⁸ a los clásicos. Se mueven al margen de un mundo hostil, marcados por la frustración y la muerte (no sólo física). El poeta proyecta sobre estos personajes sus grandes obsesiones, como vemos en el “Romance de la pena negra”, que es, según el propio Lorca, el poema más representativo del libro, porque fusiona los dos temas centrales: amor y muerte.

⁴¹⁶ T. YOUNG, Howard: *The Victorious Expression*, Madison, Wisconsin University Press, 1964, pp. 164-180.

⁴¹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op. cit., p. 50.

⁴¹⁸ DEBICKI, Andrew: “Metonimia, metáfora y mito en el Romancero gitano”. En: Fernández Cifuentes, Luis: *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Ediciones ISTMO, 2005.

1.8. La amputación

La amputación o mutilación es de una larga tradición en todas las culturas y es una característica que heredarán el surrealismo español. Las desfiguraciones de cuerpos de animales o humanos simbolizan la dislocación espiritual. Vemos varias poemas con imágenes de desfiguración y la mutilación del cuerpo humano para intensificar las escenas de violencia y muerte. Tanto en la obra en prosa como en los poemas, hay una cualidad monstruosa, sugerida por la presencia de ojos, venas, y partes desmembradas del cuerpo, véase nota a pie de página⁴¹⁹.

Similares al expresionismo surreal de *Poeta en Nueva York*, los siguientes versos de “Muerto de amor” complican los temas amorosos tradicionales de la balada andaluza⁴²⁰ haciendo aflorar indicios de culpa y represión, como si el amor del que se habla fuera anormal o ilícito, aparecen ya las manos cortadas:

Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
resonaba, no sé donde.⁴²¹

En “Romance de la Guardia Civil española”, se intensifican las escenas de represión y violencia representadas por la autoridad contra el gitano lo que recuerda muchas escenas de los negros neoyorquinos en su lucha contra los blancos opresores:

Rosa la de los Camborios,

⁴¹⁹ Véase II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁴²⁰ DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Federico García Lorca*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961, p. 119.

⁴²¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op, cit., p. 83.

gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.⁴²²

En “Martirio de Santa Olalla”, que es un romance histórico que sufre un proceso de agitanización⁴²³, el romance se trata la vida de Santa Eulalia de Mérida que recibió martirio, las imágenes de mutilación y desfiguración de su cuerpo nos ofrece un claro antecedente a las imágenes de cuerpos mutilados que estudiaremos en *Poeta en Nueva York*:

Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos (PP. 96-97)

En “Romance de la pena negra”, en la tristeza honda de Soledad Montoya se expresa la pena del pueblo gitano, del pueblo andaluz, “un ansia sin objeto⁴²⁴”, una pena existencial. Aparece otra imagen de desfiguración de los pechos de Soledad quemados y achicharrados:

Yunques ahumados, sus pechos
gimen canciones redondas. (P. 63)

En el romance de “El emplazado”, el Amargo está muerto desde el principio por lo tanto Lorca nos ofrece las imágenes de su cuerpo muerto y desmembrado, con las venas secas:

⁴²² GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, op. cit., p. 91.

⁴²³ ANDERSON, Andrew: “Lorca at the crossroads”, *Imaginación, inspiración, evasión*, Bulletin Bulletin of Hispanic Studies, Vol. LX, Number 3, July 1983.

⁴²⁴ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, p. 189.

mis ojos miran un norte
de metales y peñascos
donde mi cuerpo sin venas
consulta naipes helados.⁴²⁵

En el romance del “Martirio de Santa Olalla”, el poeta ofrece las imágenes más duras de la tortura que recibió la Santa “agitanizada” con un cuerpo torturado y desmembrado, y con es perseguida y mutilada por los soldados romanos igual que los gitanos por la guardia civil, las venas verdes simbolizan la muerte:

El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta. (P. 96)

Seguimos con las partes desmembradas del cuerpo, mutiladas, ahumados o torturadas en el romance de “Martirio de Santa Olalla” aparece su espalda sangrando:

Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas. (P. 97)

En resumen las imágenes de mutilación están muy presentes en la obra lorquiana siguiente al *Romancero gitano* como característica primordial surrealista llevada al extremo⁴²⁶ junto con imágenes de carne tumefacta y putrefacta

⁴²⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Ed. Mario Hernández, op, cit., p. 84.

⁴²⁶ BOWRA, Cecil Maurice: *The creative experiment, Federico García Lorca Romancero gitano*, Londres, Tamesis books, 1949.

Conclusión

El romancero gitano de Federico García Lorca (1928) representa, de muchas maneras, la culminación de la rebelión en las letras españolas. Aunque usa la forma antigua del romance, el vehículo medieval para contar historias, Lorca se centra más en una imaginería extraordinaria que en la línea narrativa. Este rechazo de la primacía de las convenciones narrativas en favor de la metáfora, representado en el "Romance sonámbulo", significa una reacción crítica a los múltiples cambios sociales y políticos que estaban modelando y cambiaban el mundo de Lorca en los turbulentos años veinte. Los primeros años del siglo xx fueron testigos de la rebeldía de muchos artistas en todos los ámbitos de la estética en contra de las estructuras del realismo al "deconstruir" las formas tradicionales en sus elementos más básicos.

El surrealismo proveía a los escritores de medios para cruzar la líneas de la vida cotidiana y llegar a las imágenes fantásticas de los sueños. La poesía surrealista, en vez de dar referencias a la realidad, solamente enseña imágenes, que tampoco tienen ninguna coherencia entre ellas, es lo que observamos en el *Romancero* aunque todavía era en pequeña escala. El uso del romance que usa la forma del poema en prosa es una de las características principales del surrealismo. Este tipo de poemas le da mucha más libertad artística al poeta ya que la esfera en los romances es más misteriosa y maravillosa, lo que implica librarse de la métrica y sus reglas. El uso del sueño y el sonambulismo en el 'Romance sonámbulo' y a lo largo del *Romancero* es obviamente una

consecuencia del surrealismo, con una clara influencia del Análisis de los sueños de Freud (1900). El uso del mito inventado: Lorca veía los gitanos andaluces como una realidad viva, y los que representaban la cultura europea como un 'mito', los gitanos son los primitivos, que representan el mito inventado por nuestro poeta y simbolizan el deseo de la civilización occidental de volver a una sociedad libre. La lucha por la libertad por parte de los gitanos que constituyen un grupo minoritario discriminado socialmente y oprimido por el grupo mayoritario. Voz de un llanto en profundidad, de la propia infancia muerta, tema primordial de Lorca, objeto de melancolía, que aparece ya en el romance del niño muerto y la luna que abre el *Romancero gitano*. Y finalmente, la expresión de la frustración amorosa y sexual a través de imágenes surrealistas. En el ambiente general del *Romancero*, es necesario postular una imaginería surrealista que mezcla la supuesta serenidad y armonía de la estampa inicial bajo la que se fragua la tragedia, con una naturaleza en rebelión, a través de versículos amplios, frases largas e imágenes alucinantes.

Los dieciocho romances que tratan sobre la comunidad gitana andaluza, marginada de la sociedad; y paralelamente reflejan las ideas fatalistas de Lorca y la inevitabilidad de su destino. Lorca expresa en esta obra el "sentimiento trágico de la vida" que experimenta, a la par que fusiona de forma inconfundible la esencia popular (formato de romance) con la culta e incluso de lo vanguardista (metáforas e imágenes sugerentes). Los personajes que figuran son seres al margen de un mundo convencional y hostil

marcados por la frustración o abocados a la muerte: Antoñito el Camborio, el “Emplazado”, Juan Antonio el de Montilla, Soledad Montoya. En realidad, según Lorca, en el libro “hay un solo personaje real, que es la pena que se filtra” (“Romance de la pena negra”).

Se trama a nivel social un conflicto básico entre autoridad e individuo, un choque entre la persona y el orden social instituido por la familia (y los otros) y las instancias del poder político (o su brazo ejecutor, la Guardia Civil en), asimismo el poeta ofrece su invención de nuevos mitos para el viento, la luna y los gitanos.

2. Elementos poéticos de la construcción surrealista en dos odas lorquianas

En los años 1927 y 1928 estaba nuestro poeta trabajando en varios proyectos a la vez, y Anderson en su famoso libro nos ofrece una información valiosa sobre dichos proyectos literarios de nuestro poeta y apunta:

“Federico García Lorca trabajaba en su libro de odas “Oda al Santísimo” simultáneamente con los poemas en prosa y lo deja saber a sus amigos.”⁴²⁷

Víctor García de la Concha, en su contribución a la *Historia y crítica de la literatura española*, ubica la “Oda” como culminación de una primera época lorquiana, junto a sus primeros libros, y señala:

“A esta etapa, quizá como una apéndice terminal puede adscribirse la Oda a Salvador Dalí.”⁴²⁸

En la “Oda a Salvador Dalí” Lorca compartía los puntos de vista artísticos de Dalí, quien veía en la pintura ausencia del patetismo y distanciamiento irónico, esas claves se han cifrado en cinco contrapuestas valoraciones⁴²⁹; de un lado, positiva hacia la intelectual, irónico, externo, geométrico y exacto. De otro, negativo hacia lo emotivo, dramático, interior, misterioso e ilimitado.

Del mismo modo habla sobre su segunda oda “Oda al Santísimo Sacramento del Altar “ en la misma carta escrita a Sebastià Gasch:

⁴²⁷ ANDERSON, Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, Granada, La Veleta, 2000.

⁴²⁸ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Historia y crítica de la literatura española, Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Editorial crítica, 1984, p. 363.

⁴²⁹ ANDERSON, Andrew: *Federico García Lorca*, op. cit, p, 19.

“estoy terminando la *Oda al Santísimo Sacramento*, que me parece e una gran fuerza expresiva y de factura original y novísima. Hago también la *Osa a Sesostris*, el *Sardanápalo de los griegos*, llena de humor y llanto ritmo dionisiaco.”⁴³⁰

El propio Lorca hacia hincapié sobre el otro modo de hacer poesía que se va distanciando del *Romancero gitano*. El poeta avanza a través de una poética de apariencia surrealista, aunque presidida por la conciencia y la lógica poéticas, como señala en su famosa carta a Sebastià Gasch:

“Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Representan a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina. Son los primeros que he hecho. Naturalmente están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten.”⁴³¹

Lorca había remitido en una carta a Jorge Zalamea las dos, acompañadas del siguiente párrafo:

“Esta Oda a Sesostris te gustará, porque entra dentro de mi género *furioso*. La Oda al Sacramento está ya caso terminada. Y me parece de una gran intensidad. Quizá el poema más grande que yo haya hecho. (...) Cada vez esta parte se va haciendo más oscura, más metafísica, hasta que al final surge la belleza cruelísima del enemigo, belleza hiriente, enemiga del amor.”⁴³²

En estas dos odas seguiremos analizando algunos de los elementos característicos del surrealismo que han salido en el *Romancero* siguiendo el mismo orden y que volverán a aparecer en la obras lorquianas escogidas para investigar la faceta surrealista lorquiana, se referirá a los elementos en los títulos con notas al final de página.

⁴³⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas VI, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1031.

⁴³¹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, VI, op. cit., p. 1022.

⁴³² *Ibíd.*, p. 1041.

2.1 “Oda a Salvador Dalí”

Después de la publicación de la “Oda”, Lorca en una carta a Fernández Almagro, le comunica un espíritu de renovación donde interviene el estímulo de la nueva amistad:

“Empiezo a ver claro. Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí y un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad me embarga... No sé. Me parece que voy naciendo a unas formas y un equilibrio absolutamente definidos.”⁴³³

En 1928 en una carta dirigida a Sebastià Gasch donde el poeta le manda sus dos nuevas Odas, y le comenta:

“Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera ‘espiritualista’, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética.”⁴³⁴

En estas declaraciones, el propio poeta que está manifestando uno de los principios del surrealismo; el de la escritura automática, exenta de cualquier razonamiento o control lógico.

De su parte Paul Ilie en su libro *The surrealist mode*, nos describe la estructura de la “Oda” y sus características:

“En la Oda se ve varias dimensiones: poesía y pintura, datos sensoriales y emoción, realidad, y fantasía. Y hay dos (niveles) planos: 1- un análisis teórico del arte y del trasfondo cultural industrializado que lo produce (Deshumanización. 2- Descripción del medio español y su embellecimiento con una ocasional nota fantástica (Lo social).”⁴³⁵

Esta oda refleja la opinión de Lorca de que el artista empieza buscando la realidad y termina abandonándolo. Esta evasión

⁴³³ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, Vol. II, op. cit., p. 1150

⁴³⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Obras Completas, Vol. IV, op. cit., p. 1035.

⁴³⁵ ILIE, Paul: *The surrealist mode in spanish literature*, Ann Arbor, the University of Michigan Press, 1968.

lorquiana, de la cual tenemos una conferencia “Imaginación, Inspiración, Evasión” constituye la esencia del surrealismo lorquiano.

El concepto de la evasión lorquiana, según nos lo explica Paul Ilie, consiste en un entramado básico de asociaciones, muy específicas casi naturalistas, que parece dislocadas de la realidad a causa de las imágenes ilógicas que evocan. La imagen se convierte en un centro de desequilibrio entre la realidad y la fantasía.⁴³⁶

2.1.1. La rosa⁴³⁷

La disociación de la relación sujeto objeto es una de las técnicas vanguardistas surrealistas que utiliza el poeta en la “Oda” donde Lorca divorcia el vínculo afectivo⁴³⁸ entre sujeto y objeto colocando por ejemplo la rosa en uno de los dos mundos concentrada en sí misma, y al poeta en el otro, en una incomunicación emocional.

La rosa como símbolo e imagen aparece a lo largo del poema repetidas veces, aparece primero como el objeto deseado refiriéndose al objetivo artístico de Dalí y base de su teoría:

Una rosa en el alto jardín que tú desees.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balastradas últimas.⁴³⁹

⁴³⁶ ILIE, Paul: *The spanish mode*, Ann Arbor, The university of Michigan press, 1968, p. 58.

⁴³⁷ Para seguir la evolución de la rosa véase III.1.1.2. La rosa y IV.1.1.2. La rosa

⁴³⁸ ILIE, Paul: *The surrealist mode in spanish literature*, op. cit., p. 58.

⁴³⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), selección y prologo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, p. 225.

Y luego sigue apareciendo a lo largo del poema como imágenes de tipo surrealista, desconcertante y fantástica. Rosa como símbolo de los anhelos pictóricos de Dalí, la rosa de la absoluta perfección pero sin olvidarse de su propia rosa:

Pero también la rosa del jardín donde vives.
¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
Tranquila y concentrada como una estatua ciega,
ignorante de esfuerzos soterrados que causa.⁴⁴⁰

2.1.2. El sueño⁴⁴¹

En este dominio la razón, no hay lugar para el sueño que corresponderían a la creación irracional del subconsciente⁴⁴², este será más tarde el mundo del surrealismo, cuando el andamiaje se derrumbe:

Ancha luz de minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta. (P. 227)

2.1.3. Los metales⁴⁴³

El metal como siempre símbolo e imagen negativos aludiendo a la perfección de la máquina. El arte se hace portavoz de la época en que se realiza y siempre acosando los elementos de la naturales simbolizados en la rosa⁴⁴⁴:

Una rueda en la pura sintaxis del acero. (P. 225)

⁴⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 228.

⁴⁴¹ Véase II.1.3. El sueño, III.1.3. El sueño, IV.2.3. El sueño y IV.3.3. El sueño

⁴⁴² CASTRO LEE, Cecilia: “el mundo crítico de Federico García Lorca”, DAI, 0,42, 1981-1982, p. 2167-A.

⁴⁴³ Véase II.1.4. Los metales, II.2.2.1. Los metales y III.1.4. Los metales

⁴⁴⁴ DEVOTO, Daniel: “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, Filología, Vol. II, 1950. 292-34.

El mundo de la tecnología es capaz de plasmar la esencia del arte por medio de la máquina. El poeta reconoce la superioridad de la máquina:

La máquina eterniza sus compases binarios.⁴⁴⁵

2.4.1. Los colores⁴⁴⁶

En su conferencia “Sketch de pintura moderna”, Lorca define la nueva estética en función de la luz y del color:

“El pintor Claudio Monet decía: “Yo pinto como los pájaros cantan”. Este es el lema de las postrimerías pictóricas del siglo XIX. La luz y sus sorpresas habían invadido los cuadros, agotando la belleza de las formas. Ya no existía la masa ni el puro sentido neto de los contornos. La magia de la luz caía sobre todos los objetos, destruyéndolos. Reino del impresionismo. El río fugitivo sirve de canon contra el plinto de mármol. La naturaleza es torpemente imitada en su gama de colores. La pintura agoniza. Comienza la reacción, y con la reacción se inicia su salvamento y su cambio total de sentido. Los últimos impresionistas se detuvieron en el borde mortal y empezaron a copiar a los grandes maestros clásicos. Había que volver por el volumen, por la forma, fundamento esencial de un cuadro.”⁴⁴⁷

Los colores son muy limitados en la “oda” y con ellos aparece la luz:

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pides la luz que anima la copa del olivo.⁴⁴⁸

Aparecen los colores el blanco y el gris solamente:

Los grises oteando sus balastradas últimas.

.....

Los pintores modernos en sus blancos estudios, (P. 225)

⁴⁴⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 225.

⁴⁴⁶ Para la evolución de los colores véase III.1.5. Los colores, III.IV.1.5. El color blanco- amarillo- rubio, el azul y el color negro y V.I.3. Los colores

⁴⁴⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, Vol. 1, Madrid, Aguilar, 1987, p. 500.

⁴⁴⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 227.

En los versos siguientes el poeta sigue insistiendo en la luz como símbolo de la razón:

Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.⁴⁴⁹

2.1.5. Mitos clásicos⁴⁵⁰

A la alusión a Minerva⁴⁵¹, divinidad protectora de las artes, nos lleva al mundo clásico, de perfección y equilibrio, y mundo racional:

Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.⁴⁵²

En otra imagen surrealista, se imagina Cadaqués como un espacio mitológico, y al mismo tiempo se presenta el paisaje filtrado por su plasmación en los cuadros de Dalí. En ese espacio suspendido en el tiempo, en el que los marineros escuchan el canto de las sirenas, un *locus amoenus* es amenizado por un dios Pan implícito en:

Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños. (P. 226)

2.1.6. Lo universal⁴⁵³

Lorca describe a Dalí como un artista que teme a la aventura y a lo incierto y que se refugia en la perfección formal. De esta

⁴⁴⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 227.

⁴⁵⁰ Véase II.1.7. Mitos clásicos, III.1.11. Mitos clásicos, IV.1.4. Mitos clásicos, IV.2.7. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

⁴⁵¹ ROJAS, Carlos: *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1985, p. 279.

⁴⁵² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit, p. 227.

⁴⁵³ Véase III.1.16. Anhelos universales hacia el infinito y III.1.17. El lenguaje universal

forma el espacio y la materia están bajo el control de la razón persiguiendo un objetivo de orden y precisión⁴⁵⁴. Justamente está es la dimensión universal que persigue el nuevo credo:

El mundo tiene sordas penumbras y desorden,
en los primeros términos que el humano frecuenta.
Pero ya las estrellas ocultan paisajes,
señalan el esquema perfecto de sus órbitas.⁴⁵⁵

2.1.7. La eternidad

Junto a la dimensión universal y planetaria, se une el ansia de la conquista del tiempo y el triunfo sobre lo transitorio y perecedero, y solo así se puede percibir cómo el arte logra vencer a la muerte. El tiempo se ha ordenado, y el espacio se ha reducido al minuto presente y el círculo y estos constituyen lo eterno⁴⁵⁶:

La corriente del tiempo se remansa y ordena
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
Y la Muerte vencida se refugia temblando
En el círculo estrecho del minuto presente.⁴⁵⁷

2.1.8. La libertad⁴⁵⁸

Lo eterno es para Dalí el límite temporal y espacial más estrecho, que Lorca lo llama “eterno limitado”, pero el ansia de ese “eterno limitado” lo lleva a aprisionar los objetos y de este modo se sacrifica la libertad, porque puede llevarnos al mundo sensorial, al caos:

⁴⁵⁴ RODRIGO, Antonina: García Lorca en Cataluña, Barcelona, Planeta, 1975, p. 113.

⁴⁵⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Sólo un caballo azul y una madrugada, op. cit., p. 226.

⁴⁵⁶ CASTRO LEE, Cecilia: “el mundo crítico de Federico García Lorca”, DAI, 0,42, 1981-1982, p. 2167-A

⁴⁵⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Sólo un caballo azul, op. cit., pp. 226-227.

⁴⁵⁸ Véase II.2.2.6. La carne y la libertad, III.1.19. El vuelo de la libertad y III.1.19.3. La libertad prisionera

El pez en la pecera y el pájaro en la jaula.
No quieres inventarlos en el mar o en el viento.⁴⁵⁹

2.1.9. Técnicas surrealistas⁴⁶⁰

Tenemos algunos ejemplos de técnica surrealista, como por ejemplo, la dislocación asociativa que aparecen en los versos siguientes:

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas.
Los cristales esquivan la magia del reflejo.
El Gobierno ha cerrado las tiendas de perfume
La máquina eterniza sus compases binarios⁴⁶¹

Al principio, la secuencia de asociaciones de los versos tiene sentido, porque nos trasladamos, con una cierta lógica, de la calle a las vidrieras, a los comercios, a las máquinas que están dentro de esos comercios. Y no obstante, el vínculo entre el gobierno y las tiendas de perfume tiene una sugestión de absurdo que provoca colapso en el montaje de las cuatro líneas. Este colapso es una de las técnicas fundamentales de Lorca. Se produce la subversión de las secuencias realista por medio de la dislocación asociativa.

Las técnicas del mundo poético de Lorca están arraigados en los temas ideológicos del poema y estos temas están ilustrados por la técnica y la metáfora, tal como señala Paul Ilie:

“En la oda hay una cualidad cerebral de la metáfora que suscita ciertos sentimientos o estados de animo menores sin apelar en realidad directamente al lector. Estos subproductos psicológicos no tienen nada que ver con el

⁴⁵⁹ GARCÍA LORCA, Federico: Sólo un caballo azul y una madrugada, op. cit., p. 227.

⁴⁶⁰ Para el seguimiento de este elemento véase II.3.5.4. Técnicas surrealistas

⁴⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico: Sólo un caballo azul y una madrugada, op. cit., p. 225.

propósito racional de la metáfora que es provocar una nueva experiencia estética aislado del sentimiento.”⁴⁶²

Esta idea que explica Ilie la podemos ver claramente en este cuarteto de la “Oda a Salvador Dalí”:

Una ausencia de bosques, biombos y entrecejos
yerra por los tejados de las casas antiguas.
El aire pulimenta su prisma sobre el mar
y el horizonte sube como un gran acueducto.⁴⁶³

Asimismo hay que tener en cuenta la época en la cual se escribió este poema con el auge del cubismo y la deshumanización del arte, sin embargo la poesía surrealista de Lorca muestra una marcada rehumanización, a pesar de las imágenes caóticas y las deformaciones que implica. El surrealismo está claramente relacionado con las menciones reales y las disposiciones dramáticas.

El uso de la metáfora y la imagen⁴⁶⁴ en este poema tiene muchas connotaciones surrealistas como vemos en estos dos versos de la “Oda”:

La noche, negra estatua de la prudencia, tiene
El espejo redondo de la luna en su mano.⁴⁶⁵

En la metáfora presentada en estos dos versos, la noche esta caracterizada como una estatua de la prudencia, transformándose así de un fenómeno natural en una conceptualización.

⁴⁶² ILIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968, p. 88.

⁴⁶³ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 225.

⁴⁶⁴ SVANASCINI, Osvaldo: “La metáfora en el superrealismo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo XVIII, nº 67, enero-marzo 1949, p. 309.

⁴⁶⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 225.

De esta misma imagen surrealista del espejo dice Concha Zardoya:

“y el astro lunar vuelve a aparece como surrealista espejo- en el que la noche se contempla.”⁴⁶⁶

Por lo tanto, podemos considerar la “Oda a Salvador Dalí” como de las primeras manifestaciones del surrealismo de Lorca como señala :

“Hay, en cambio, adivinaciones profundos del misterio último de las cosas, expresado más bien a través de las intuiciones de la subconsciencia. En ellos hallamos la raíz de una de las fases más importantes de su arte. Esta oda al cubismo aséptico y geométrico- escrita en 1926- es en rigor el primer anuncio de los elementos surrealistas que luego veremos en gran parte de su poesía. Surrealismo el de Lorca más autentico que el de ningún otro poeta de su generación.”⁴⁶⁷

A partir de la *Oda a Salvador Dalí*, el poeta se da cuenta que en el horizonte se avista un nuevo movimiento renovador al que llama “sobrerrealismo”:

“se empieza a expresar lo inexpresable. El mar cabe dentro de una naranja y un insecto pequeño puede asombrar a todo ritmo planetario, donde un caballo tendido lleva una inquietante huella de pie en sus ojos fijos y fuera de lo mortal.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ ZARDOYA, Concha: *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 341.

⁴⁶⁷ RÍO, Ángel del: *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Estudios Literarios 1952, pp. 89-90.

⁴⁶⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas, III*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1022.

2.2. “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”

El poeta describe el sufrimiento de Cristo y el surrealismo está presente en todo momento creando imágenes de sufrimiento, dolor y de dramatismo. En esta oda se sigue, que ya se había abierto con los *Poemas en prosa*, el camino a la etapa simbólica que alcanza su culminación en *Poeta en Nueva York*. La oda está compuesta de cuatro partes: “Exposición”, “Mundo”, “Demonio”, y “Carne”. En vida del poeta sólo se publicaron las dos primeras partes del poema. La “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” nos muestra simbólicamente dos niveles: lo social y lo ontológico. La segunda parte de la oda “Mundo” representa un carácter irreal y caótico que va a seguir en *Poeta en Nueva York*.

2.2.1. Los metales⁴⁶⁹

Aparecen diferentes metales, y mantienen su valor negativo que apareció en el *Romancero gitano*, como “elementos hostiles” como señala Subirats⁴⁷⁰ que amenazan la libertad humana:

Escribientes dormidos en el piso catorce.
Ramera con los senos de cristal arañado.
Cables y media luna con temblores de insecto.
Bares sin gente. Gritos. Cabezas por el agua.⁴⁷¹

Hasta el corazón se ha vuelto metalizado en un mundo invadido por la industria, metales que oprime la libertad de expresión, y la resurrección de la carne:

⁴⁶⁹ Véase II.1.4. Los metales, II.2.1.3. Los metales y III.1.4. Los metales

⁴⁷⁰ SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985, p. 18.

⁴⁷¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 232.

¡Venid, venid! Las venas alargarán sus puntas
para morder la cresta del caimán enlunado,
mientras la verde sangre de Sodoma reluce
por la sala de un yerto corazón de aluminio.⁴⁷²

En la “Oda al santísimo sacramento del altar” junto a las limitaciones formales del poema, el poeta continuó desarrollando la imaginería surrealista como un lenguaje de violencia y sufrimiento.

Seguimos con una serie de imágenes que volvió a aparecer en el libro neoyorquino como por ejemplo estas imágenes en la Oda con elementos bélicos:

Para el asesinato del ruiseñor, venían
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.
Viejas y sacerdotes lloraban resistiendo
una lengua de lenguas y hormigas voladoras.⁴⁷³

2.2.2. La amputación⁴⁷⁴

Hay muchas imágenes violentas de tortura y amputación que corresponden a la crucifixión de Cristo, pero son imágenes desgarradoras con metales modernos⁴⁷⁵ como el níquel:

Vedlo llegar, oriente de la mano que palpa.
Vendaval y mancebo de rizos y moluscos.
Fuego para la carne sensible que se quema.
Níquel para el sollozo que busca a Dios volando.⁴⁷⁶

⁴⁷² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 236.

⁴⁷³ op. cit., p. 235.

⁴⁷⁴ Véase II.1.8. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁴⁷⁵ VIDAL, Sánchez: “El viaje a la luna de un perro andaluz”, en VVAA., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Universidad Complutense, 1988

⁴⁷⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 233.

En una maravillosa doble imagen que representa las llagas y heridas de Cristo, junto con la luna símbolo eterno de la muerte en la poética lorquiana aparece junto al instrumento de tortura, elemento no poético de connotación surrealista en una escena fúnebre:

Hilos y nervios tiemblan en la sección fragante
de la luna y el vientre que el bisturí descubre.
En el diván de raso los amantes aprietan
los tibios algodones donde duermen sus huesos.⁴⁷⁷

2.2.3. Objetos no poéticos⁴⁷⁸

Aparecen a lo largo de la oda unos motivos que se repiten con insistencia que son los objetos no poéticos, productos de la nueva civilización, la materia humanizada, interviniendo, en la actividad humana, hecho señalado por varios críticos entre ellos Durán Gili⁴⁷⁹:

La gillette descansaba sobre los tocadores
con su afán impaciente de cuello seccionado.⁴⁸⁰

Sigue el poeta exponiendo el daño ecológico, emocional y ambiental que reproducen las máquinas en la ciudad, y refleja sus valores negativos:

Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo
sobre un cielo incoloro batido por motores.
Altas esquinas grises y letras encendidas
señalaban las tiendas del enemigo Bello. (P. 223)

⁴⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 235.

⁴⁷⁸ Véase II.3.1.3. Objetos no poéticos, II.3.2.2. Objetos no poéticos, II.3.3.2. Objetos no poéticos, II.3.4.2. Objetos no poéticos y III.1.8. Objetos no poéticos

⁴⁷⁹ DURÁN GILI, Manuel: *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, México, UNAM, 1950, p. 230.

⁴⁸⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 231.

2.2.4. Crítica de la ciudad⁴⁸¹

La crítica a la ciudad representa un elemento constante en la obra lorquiana que se va extender hasta la ciudad de Nueva York. Y luego esta misma crítica a la ciudad se extiende al mundo entero. Y Según declara García Posada:

“No habrá, en consecuencia, ningún inconveniente para que la ciudad convertida en nueva Jerusalén, sea el escenario de otra Crucifixión.

Este espacio simbólico tiene antecedente en la obra lorquiana, según demuestra de modo palmario “Mundo”, la segunda parte de la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar.”⁴⁸²

La ciudad es, simultáneamente, la expresión más perfecta de un sistema socioeconómico injusto⁴⁸³ en esencia tal como declaró José Ortega, y el ámbito neutro donde se desarrolla el drama de la existencia humana:

Noche de los tejados y la planta del pie,
silbaba por los ojos secos de las palomas.
Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
los hombros de cemento de todas las ciudades.⁴⁸⁴

La ciudad simboliza un mundo injusto que solo reproduce miseria humana y a través de la cual se intuye el drama de la existencia humana:

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina! (P. 233)

⁴⁸¹ Véase el desarrollo en III.1.9. La ciudad y IV.3.6. Crítica de la ciudad

⁴⁸² GARCÍA-POSADA, Miguel: *Interpretación de Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 88.

⁴⁸³ ORTEGA, José: “El gitano y el negro en la poesía de García Lorca”, Cuadernos Hispanoamericanos, 433-34, 1986, p. 162.

⁴⁸⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 231.

2.2.5. Mitos clásicos⁴⁸⁵

A través de los versos de la oda, el poeta dedica un segmento del texto al desorden del mundo, a la nocturnidad y la violencia, y se cierra con estos versos:

El unicornio quiere que la rosa olvida,
y el pájaro pretende lo que las aguas vedan.⁴⁸⁶

De nuevo el mito actúa con poder metonímico⁴⁸⁷; la brevedad de la alusión, combinada con la resolución de unas afirmaciones inevitables, muy del surrealismo, añaden dificultad a la lectura de los versos, que representan la desarmonía y la falta de correspondencia en los sentimientos.

2.2.6. La carne y la libertad⁴⁸⁸

Los surrealistas tuvieron un concepto radical de libertad. Ellos fueron los primeros en liquidar convenciones y tabúes. Análoga y solidariamente, Lorca participa en esta rebelión contra la realidad convencional⁴⁸⁹. Esa libertad se manifiesta por medio de una exaltación del cuerpo:

Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura,
el gusto de tu sangre por los dientes helados.
Es tu carne vencida, rota, pisoteada,

⁴⁸⁵ Véase II.1.7. Mitos clásicos, II.2.1.5. Mitos clásicos, III.1.11. Mitos clásicos, V.1.4. Mitos clásicos, IV.2.7. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

⁴⁸⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 232.

⁴⁸⁷ LÓPEZ MORRILLAS, Juan: "García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el "Romancero gitano", Cuadernos Americanos, Año IX, septiembre-octubre 1950.

⁴⁸⁸ Véase II.2.1.8. La libertad, III.1.19. El vuelo de la libertad y III.1.19.3. La libertad prisionera

⁴⁸⁹ Ínsula: "Imagen en libertad. Surrealismo y vanguardia en España", nº 592, abril de 1996, p. 309.

la que vence y relumbra sobre la carne nuestra.⁴⁹⁰

Expresar la homosexualidad abiertamente señalando la tónica de la castración, Lorca hace uso del símbolo del rayo castrador:

Punzado por tu Padre con agujas de lumbre. (P. 230)

El sacrificio de Cristo, que abre la resurrección de la carne, representa un acto de amor que nos devuelve a la unidad original. Lo erótico es para Lorca una exigencia de su profunda religiosidad:

Para vencer la carne del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,
das tu cuerpo celeste y tu sangre divina,
en este Sacramento definido que canto.⁴⁹¹

2.2.7. El poeta como profeta⁴⁹²

Atravesando una crisis sentimental grave, Lorca se sumerge en la búsqueda de nuevas formas estéticas, hecho señalado por López Antonio:

“En 1928-2, Federico se compensa psicológicamente, buscando otras formas de expresión estética. Por eso hemos dado título dentro de este capítulo de estigmas ansiosos al del surrealismo. Fue un “ajuste mental”. Una búsqueda.”⁴⁹³

En la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, se ve, claramente, la reiterada identificación Lorca-Cristo está presente aquí desde los primeros versos:

Cantaban las mujeres por el mundo clavado
cuanto te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento,

⁴⁹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 236.

⁴⁹¹ op. cit., p. 234.

⁴⁹² Véase III.1.22. Crítica y rechazo de la religión

⁴⁹³ LÓPEZ ALONSO, Antonio: *La angustia de Federico García Lorca: La palabra como síntoma*, Madrid, Algaba, 2002, p. 121.

palpitante y desnudo como un niño que corre
perseguido por siete novillos capitales.
(...)
Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio.
Punzado por tu Padre con agujas de lumbre.
Latiendo como el pobre corazón de la rana
que los médicos ponen en el frasco de vidrio.⁴⁹⁴

Para los surrealistas el poeta es poeta-revelador, el poeta-profeta⁴⁹⁵, y su función es presenciar y recrear en palabras una nueva ordenación de la realidad, tal como señaló el propio Lorca sobre su libro *Poeta en Nueva York*: “las formas son una mentira”, predisponían en nuevos modelos e iluminaban con una nueva luz los elementos concretos de la realidad.

⁴⁹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 230.

⁴⁹⁵ Véase la evolución de este punto en III.1.22. La crítica y el rechazo de la religión, donde se explica el elemento poeta-profeta.

Conclusión

Como bien dice Paul Ilie en su libro *The surrealist mode*⁴⁹⁶, la “Oda a Salvador Dalí” es un poema que nos lleva directamente al filo de la selva surrealista. El poema representa la transición hacia el surrealismo lorquiano, el camino al desorden, a la falta de orden, al sin límite que representan al mundo surrealista. Es una invitación al triunfo de las fuerzas vitales y subconscientes. La “oda” nos ofrece el encuentro con la tecnología y la alusión a los prodigios de la máquina que seguirá en los *Poema en prosa*. Esta oda representa una clave valiosísima para la comprensión de los aciertos poéticos posteriores al *Romancero gitano*. Es un poema de encrucijada, germen de nuevos cimientos poéticos.

En cuanto a la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, se ven muchos aspectos surrealistas en cuanto a temas y símbolos, donde las imágenes surrealistas violentas del escenario urbano describen un caos desolado contrapuesto al consuelo del Sacramento. Esta “Oda” participa de otro modo de hacer poesía que se va distanciando del *Romancero gitano*. Lorca avanza a través de una poética de apariencia surrealista, aunque presidida por la conciencia y la lógica poéticas. Usando los mismos elementos surrealistas de la “Oda a Salvador Dalí”: la tecnología, la ciencia, pero con una crítica más dura hacia el poder religioso en la sociedad.

⁴⁹⁶ ILIE, Paul: *The spanish mode*, Ann Arbor, The university of Michigan press, 1968

3. Elementos poéticos de la construcción surrealista en los Poemas en prosa “Narraciones”

Los poemas en prosa de García Lorca reflejaban una situación literaria difícil que atravesaba nuestro poeta, además dichos poemas representan la frontera entre el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. A partir de su propio nombre podemos ver claramente que refleja la nueva forma poética lorquiana ya que, en ellas, el poeta abandona la métrica y rompe completamente con el primitivismo del *Romancero gitano*. Por otra parte, dichos poema representan el discurso poético vanguardista, el poeta se veía atrapado entre el mundo real y el irreal, entre lo claro y lo oscuro, entre lo consciente y lo subconsciente. Estaba entre la línea de *Romancero gitano* y el comienzo del surrealismo.

En 1927, el poeta le comunica a sus amigos en varias cartas su nuevo rumbo en poesía y poética, tenemos por ejemplo en la correspondencia que mantuvo con su amigo Melchor Fernández Almagro:

“He trabajado bastante en nuevos y originales poema pertenecientes ya, una vez terminado *Romancero gitano*, a otra clase de cosas.”⁴⁹⁷

En el mismo año, escribe el poeta a su hermano Francisco García Lorca contándole sus novedades:

“Dalí y yo hemos trabajado bastante (...) he empezado una nueva clase de poemas.”⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas VI, op. cit., p. 977.

⁴⁹⁸ op. cit., p. 1000.

Estas dos cartas señalan la concepción de los poema en prosa que creemos que son en un principio “Santa Lucía y San Lázaro”, “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”⁴⁹⁹.

En su carta a Sebastià Gasch comentado la opinión de Dalí sobre el *Romancero gitano*, Lorca señala lo siguiente:

“Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi libro no lo han entendido los putrefactos, aunque que digan que sí.

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada. Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiene ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal.”⁵⁰⁰

Lorca habla de otro tipo de poesía por la que se inclina, y que refleja unas nuevas formas de expresión estética. Y vuelve a expresar este “vuelo personal”, en otra carta Jorge Zalamea en la cual lo comunica lo siguiente:

“ahora tengo una poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir. Amor. Mi corazón, Así es”⁵⁰¹

Con esta poesía “evadida de la realidad” parece referirse Lorca. Como el propio Gibson señala, a “Nadadora sumergida”, “Suicidio en Alejandría”, dos “poemas” en prosa que Lorca adjunta en carta a Sebastià Gasch, carta antes mencionada.

Bodini por su parte habla de los poemas con pinceladas surrealistas que escribió Lorca como una nueva forma de expresión estética:

⁴⁹⁹ ANDERSON, A. Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, Granada, La Veleta, 2000.

⁵⁰⁰ GIBSON, Ian: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza-Janés, 1999, p. 211.

⁵⁰¹ GARCÍA LORCA, Federico,: *Prosa 2, Epistolario*, op. cit., p. 1029

“Textos lorquianos de tendencia (surrealista) vanguardista, con tanta imaginación, acción inmediata y visiones nuevas: “Suicidio en Alejandría”, “Santa y San Lázaro”, “Nadadora sumergida”, “Amantes asesinados por una perdiz”, y “La degollación de los inocentes.”⁵⁰²

En estos poema que vamos a analizar a continuación y por separado, se ve el Lorca vanguardista, más cosmopolita y complejo de entender, con textos literarios como *Así que pasen cinco años*, *Paseo de Buster Keaton*, *Poeta en Nueva York*, *El público* o *los Poemas en pros*

Estas obras nos revelan, primero, un cambio de actitud fundamental para entender al Lorca posterior, y, segundo, se configuran como tratados de «metapoética»⁵⁰³, es decir, de reflexión sobre su propia condición literaria, pues nuestro poeta se asoma, se aventura y discute eso que entonces se llamaba Suprarrealismo o Surrealismo.

A lo largo de los poemas aparecen temas e imágenes variadas de cuño surrealista⁵⁰⁴, como por ejemplo, los burros podridos, las cabezas cortadas, la astronomía, la putrefacción, los órganos amputados, la fisiología, el mundo de la clínica, los automóviles, el deporte, la electricidad, la figura de San Sebastián, la ironía y el juego, la metamorfosis, la animalización, etc. Motivos todos ellos no arbitrarios, sino con una razón de ser.

⁵⁰² BODINI, Vittorio: *Poetas surrealista españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 77.

⁵⁰³ DURÁN GILI, Manuel: “Lorca y las vanguardias”, *Hispania*, 69.4, 1986, p. 769.

⁵⁰⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988,

En aquella época, la imagen vuelve a recobrar importancia primordial y como diría Lorca en una carta al crítico de arte catalán Sebastià Gasch, por la misma época en que compone sus poemas en prosa, el criterio poético-plástico o plástico-poético disfruta de una “justa” unión: él puede decir que escribe y dibuja poesías. De hecho, Lorca publica dos de sus poemas en prosa (Nadadora sumergida y Suicidio en Alejandría) acompañados de dibujos suyos:

“Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez”⁵⁰⁵

En los “Poemas en prosa, Narraciones” seguiremos el mismo método de poner notas a pie de páginas de los elementos que hemos analizado en orden y que hayan aparecido en las obras que hemos elegido para trazar la línea surrealista en la obra poética de Lorca.

⁵⁰⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas VI, op. cit., p. 993.

3.1. “Santa Lucía y San Lázaro”

El texto apareció por vez primera en las páginas de la Revista de Occidente, en diciembre del 1927 y estaba dedicada la obra al crítico catalán Sebastià Gasch.

“Santa Lucía y San Lázaro” narra la historia de un turista y su visita onírica a una ciudad desconocida que está llena de humor satírico y salvaje que es consustancial a la actitud surrealista de rebelión.

Gabriel Morelli nos aclara la naturaleza de los poemas en prosa con la siguiente explicación:

“La escritura en prosa (en particular “Santa Lucía y San Lázaro”) como igualmente “las comedias irrepresentables” de Lorca, afirman una escritura surrealista mucho más ortodoxa y hermética que la de *Poeta en Nueva York*, aunque ésta representa cronológicamente la cristalización más evidente de la adhesión del autor al movimiento de vanguardia. Ahora bien el uso arbitrario de imágenes y símbolos incoherentes, la presencia de objetos surrealistas, amputaciones, mutilaciones y asociaciones oníricas, junto a metáforas de raíz tradicional, y ciertos temas recurrentes (protestas sociales. Evocación del mundo de la infancia, reivindicación del amor íntimo), configuran un estado de exaltación que parece alcanzar la surrealidad de la poesía automática, pero que en realidad- como algunos críticos han subrayado- se distingue por su aspiración a la liberación del sujeto, lograda tanto a través de la invectiva y la rebeldía vanguardista cuanto mediante el abandono y la confesión íntima.”⁵⁰⁶

3.1.1. *El ojo objeto-surrealista*⁵⁰⁷

Los ojos siempre han sido un motivo constante en la obra de García Lorca, pero después del *Romancero gitano*, los ojos adquieren un carácter especial. Ya no son simples ojos, sino

⁵⁰⁶ MORELLI, Gabriel: *La vanguardia en España, Arte y literatura, la poesía surrealista*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, p. 35.

⁵⁰⁷ Véase II.1.2. Los ojos, III.1.2. El ojo-objeto surrealista, IV.2.2. Los ojos y IV.3.2. El ojo

inquietantes ojos y otros ojos y miradas que asaltan al lector en muchos de sus poemas.

Luis Cernuda había comentado la importancia del elemento visual en la poesía de Lorca y nos señala lo siguiente:

“Lorca a veces veía sus composiciones, pidiendo decirse de él la frase de Gautier tantas veces repetida: “Para mí el mundo visible existe.”, Claro que no sólo el sentido de la vista, sino todos los cinco intervienen con frecuencia en esta obra tan sensual y tan sentida, en la cual se diría que la inteligencia apenas tiene parte y todo se debe al instinto y a la intuición. Muchas veces parece Lorca un poeta orienta; la riqueza de su visión y el artificio que en no pocas ocasiones hay en ella, lo recamado de la expresión y lo exuberante de la emoción, todo concurre a corroborar ese orientalismo.”⁵⁰⁸

Aparece el tema de los ojos que es muy frecuente en toda la obra lorquiana. En la iconografía religiosa tradicional, Santa Lucía es pintada sosteniendo una bandeja con sus dos ojos sobre ella. Sin duda, Lorca tenía en mente este tema familiar cuando describe a la santa: “la pintan con dos magníficos ojos de buey en una bandeja.” Sirve el motivo religioso como punto de partida para una serie de imágenes basadas en los ojos. El poeta informa al lector de que:

“Pude componer hasta ocho naturalezas muertas con lo ojos de Santa Lucía. Ojos de Santa Lucía sobre las nubes, en primer término, con un aire del que se acaban marchar los pájaros. Ojos de Santa Lucía en el mar, en la esfera del reloj, a las dados del yunque, en el gran tronco recién cortado.”⁵⁰⁹

Lorca empieza el poema haciendo uso del ojo como símbolo de lo estético, lo femenino y lo erótico, dirección característica de Lorca en la mayoría de sus poemas. Comienza el poema con esta descripción de Santa Lucía:

⁵⁰⁸ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 213.

⁵⁰⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 15.

"Una muchacha puede ser morena, puede ser rubia, pero no debe ser ciega."⁵¹⁰

Pero nada más empezar el poema esta dirección cambia porque hay un trasfondo donde predomina la angustia y el misterio sobre la belleza, la proyección de los ojos ya no es estética ni erótica, sino más bien un laberinto de angustias. Esta faceta la podríamos ver en una imagen muy curiosa que representa la relación: ojos-espejos-narcicismo-belleza-erotismo⁵¹¹. El poeta ve la habitación, pero también se ve a sí mismo, así que los ojos no solo contemplan sino son una búsqueda de secretos del yo y dentro de sus turbias corrientes:

"La habitación tenía un espejo. Yo, medio peine en el bolsillo. "Me gusta." (Vi mi "Me gusta" en el espejo verde.) P. 13

Santa Lucía representa la visión por eso el poeta la relaciona con las gafas. Ella simboliza el acto de ver y representa la búsqueda que es una trayectoria que no representa la calma, sino la agonía y el descubrimiento de verdades definitivas:

"Las gafas iban hacia un teorema geométrico de demostración exacta, y el guardapolvo se arrojaba a un mar lleno de naufragios y verdes resplandores súbitos. Gafas y guardapolvo. En la mesa y en la silla. Santa Lucía y San Lázaro." (P. 15)

A continuación los ojos se convierten en un fenómeno cósmico o como un elemento divino. Los ojos de la santa se convierten en dos estrellas:

⁵¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 13.

⁵¹¹ MCMULLAN, Terence: "Federico García Lorca's Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition", BHS, LXVII, 1990, pp. 10-11

“Las venas de las plantas de los pies duermen tendidas en sus lechos rosados, tranquilizadas por las dos pequeñas estrellas que arriba las alumbran.”⁵¹²

Luego la visión de los ojos se convierte en una vía de comunicación a través de la voz y así ver sería comunicarse. El hombre comunicará consigo mismo, con los otros hombres y con la divinidad. Lorca hace un juego entre un elemento auditivo y otro visual⁵¹³. Las voces adquieren el adjetivo oscuras para expresar su ceguera, no ven, se chocan y no logran comunicarse con nadie:

“En el patio, el posadero y su mujer cantaban un dúo de espino y violeta. Sus voces oscuras, como dos topos huidos, tropezaban con las paredes sin encontrar la cuadrada salida del cielo.” (P. 17)

El poeta hace uso de la formula de Rimbaud, el “trastorno sistemático de los sentidos”, tomada por los surrealistas, era una nueva manera de ver la realidad con acrecentada percepción de caos y desorden. Dicha formula aportada al poeta le proporcionó un lenguaje para expresar la profunda dislocación que sintió mucho antes de encontrarse en Nueva York.

Paso seguido el poeta convierte la ceguera en algo colectivo, para él lo colectivo parece ser ciego puesto que él concibe la visión como algo individual. Al poeta le parece que toda la ciudad está dormida⁵¹⁴ como entidad muerta, cosa, por lo tanto no ve, la ciudad aparece ante nosotros con una cruel y total ceguera:

⁵¹² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 16.

⁵¹³ GARCÍA LORCA, Federico: Santa Lucía y San Lázaro, prólogo de Julio Huélamo, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.

⁵¹⁴ MILLÁN, María Clementa, “García Lorca y la ciudad”, en VVAA., Lecciones sobre Federico García Lorca, edición de Andrés Soria Olmedo, Granada, Edición del Cincuentenario, 1986,

“Dejamos nuestros ojos en la superficie, como las flores acuáticas, y nos agazapamos detrás de ellos mientras flota en un mundo oscuro nuestra palpitante fisiología.” (P. 16)

De la ceguera de lo colectivo se deriva la ceguera de las instituciones representativas de lo colectivo. Una ceguera absoluta, las instituciones feroces cegando toda una ciudad. El poeta arremete contra la iglesia en su calidad de institución representativa de la ceguera, ya que aleja al hombre de la divinidad:

“En la catedral se celebraba la solemne novena a los ojos humanos de Santa Lucía. Se glorificaba el exterior de las cosas, la belleza limpia y oreada de la piel, el encanto de las superficies delgadas, y se pedía auxilio contra las oscuras fisiologías del cuerpo”⁵¹⁵

Entre la ceguera total de lo colectivo y la ceguera delirada de las instituciones existe una especie de ceguera más terrible aún, la de las multitudes. La ciudad se convierte en una colección de gafas pero que no dan una verdadera visión, representada en una multitud anónima:

“Todas las calles estaban llenas de tiendas de óptica. En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra que da intensidad a los humanos, pero que aspiraban a pasar inadvertida su monstruosidad fingiendo parpadeos de Manueles, Eduarditos y Enriques.” (P. 17)

Son falsos profetas que no ven, una multitud de aprendices y burgueses, de colectividades ciegas y de instituciones destinadas a producir la ceguera. Finalmente, el poeta sería el elegido, el profeta⁵¹⁶, es el poseedor de unos ojos visionarios que ven la realidad y la divinidad, frente a la multitud de aprendices y

⁵¹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 17.

⁵¹⁶ Véase II.2.2.7. El poeta como profeta y III.1.22. Crítica y rechazo de la religión

burgueses, de colectividades ciegas y de instituciones destinadas a producir la ceguera:

“No tuve más remedio que meterme en la cama. Y me acosté. Pero tomé la precaución de dejar abiertos los postigos, porque no hay nada más hermoso que ver una estrella sorprendida y fija dentro de un marco. Una. Las demás hay que olvidarlas.” (P. 13)

3.1.2. La amputación⁵¹⁷

El surrealismo busca el efecto estético del horror y su preferencia por las ceremonias mutiladoras, rupturistas, presentan con frecuencia en estos poemas en prosa imágenes degradantes⁵¹⁸:

“Con el miedo al latido y el horror al chorro de sangre, se pedía la tranquilidad de las ágatas y la desnudez sin sombra de la medusa.”⁵¹⁹

La tendencia de exaltación del cuerpo mutilado, muy presente en los cuadros de Dalí, aparece también a través de una imagen violenta:

“Esto decía el dueño del mesón a un hombre seccionado brutalmente por una faja.” (P. 19)

El motivo de la cabezas, cuellos y troncos cortados, miembros del cuerpo cercenados en una imágenes bastante violentas y degradantes, es un tema muy frecuente para los surrealistas. Lo de las cabezas cortadas podría tener que ver con esa ansia de escapar de la lógica, o sea, de la cabeza donde se

⁵¹⁷ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación y III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación.

⁵¹⁸ RIBAS, Buenaventura: *Estudios históricos y bibliográficos sobre San Ramón de Peñafort*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1890.

⁵¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 14.

aloja ésta, de cortar con un mundo de la razón que había impedido, según los surrealistas, dejar vivir al inconsciente. Se trata de que los sentidos hablen por sí solos, de que a los deseos reprimidos se les deje colonizar las cosas, de que no haya sujeciones:

“Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería, poema en el aire, que suena, sangra y borbotea como la cabeza del Bautista.”⁵²⁰

3.1.3. Objetos no poéticos⁵²¹

De acuerdo con la estética vanguardista⁵²², cuánto más se alcanza una asociación chocante de objetos, más liberada queda la escritura, así se introducen elementos modernos como automóviles, aviones, adelantos técnicos en medio del mundo poético tradicional; hay una pasión por los contrastes, por unir mundos contrarios:

“Tristeza recién llegada de los librillos de papel marca "El Paraguas", "El Automóvil", y "La Bicicleta"; tristeza del Blanco y Negro de 1910; tristeza de las puntillas bordadas en la enagua, y aguda tristeza de las grandes bocinas del fonógrafo.” (P. 20)

En estos poemas las bombillas eléctricas, los trenes, las luces de magnesio, el telescopio, se mezclan con las estrellas, el mar y los animales de campo:

“La noche española, noche de almagre y clavos de hierro, noche bárbara, con los pechos al aire, sorprendida por un telescopio único, agradaba al viajero enfriado.” (P. 20)

Se ha hablado del Santa Lucía y San Lázaro de Lorca como

⁵²⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 19.

⁵²¹ Vease II.2.2.3. Objetos no poéticos, II.3.2.2. Objetos no poéticos, II.3.3.2. Objetos no poéticos, II.3.4.2. Objetos no poéticos y III.1.8. Objetos no poéticos

⁵²² MCMULLAN, Terennece, «Federico García Lorca's Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition», BHS, LXVII, 1990, pp. 10-11

una oposición cubismo-surrealismo, influencia de Dalí⁵²³, y ya he mencionado antes que en estos poemas en prosa hay una mezcla de ambas posturas y una evolución hacia lo segundo. En estos momentos ya amenaza con entrar en el arte lo que es el mundo oscuro y surrealista del inconsciente, de los instintos, representado en la fisiología del cuerpo. De ahí viene la exaltación de la estética del exterior, también del directo contacto con Dalí, como dice Lorca:

“Se glorificaba el exterior de las cosas, la belleza limpia y oreada de la piel, el encanto de las superficies delgadas, y se pedía auxilio contra las oscuras fisiologías del cuerpo, contra el fuego central y los embudos de la noche, levantando, bajo la cúpula sin pepitas, una lámina de cristal purísimo acribillado en todas direcciones por finos reflectores de oro.” (P. 21)

3.1.4. Los animales⁵²⁴

En este poema y en primer lugar, nos topamos con el mundo de los animales, un universo simbiótico en Lorca. El burro o mulo podrido aparece con frecuencia. Dentro de este imaginario, los animales se tiñen de un halo de crueldad, la influencia de los Cantos de Maldoror, de Lautréamont⁵²⁵ y del terror a morir que sentía el poeta y que era una pesadilla que le acecha, el primer animal en aparecer en este poema fue el mulo:

“Esto decía el dueño del mesón a un hombre seccionado brutalmente por una faja. Los ojos de un mulo que dormitaba en el umbral me amenazaron como dos puños de azabache.”⁵²⁶

⁵²³ GIBSON, Ian: *La vida excesiva de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, 1988.

⁵²⁴ Véase II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

⁵²⁵ Véase II.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

⁵²⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1965, p. 13.

En el mismo poema aparece el mastín⁵²⁷ representando al cónsul que martirizaba santa lucía, Lorca tenía una obsesión con los canes, y los relacionaba con la libido y la muerte, de hecho los perros aparecen con frecuencia en poemas de Lorca.:

“Sufrió martirio bajo el cónsul Pascasiano, que tenía los bigotes de plata y aullaba como un mastín.” (P. 13)

Fundamentales son en este bestiario los peces, que se encuentran tanto en los poemas de Lorca asociados a la sexualidad masculina⁵²⁸:

“Tuvo predilección por el silencio de otra órbita que arrastran los peces y se agachaba lleno de terror siempre que pasaba por un arco.” (P. 14)

No obstante, lo que más abunda en sus poemas son los insectos, la mosca es motivo recurrente en los amigos de la Residencia de Estudiantes⁵²⁹ sin duda por su relación con lo podrido: las hormigas, como las moscas comen lo putrefacto:

“El viajero andaba por el andén con una lógica de pez en el agua o de mosca en el aire; iba y venía, sin observar las largas paralelas tristes de los que esperan el tren.”⁵³⁰

3.1.5. La inmovilidad⁵³¹

García Lorca únicamente se sintió seducido por el milagro de la inmovilidad de Santa Lucía, el cual refiere del siguiente modo donde elige exponer el milagro obrado por Dios haciéndola inmoble:

⁵²⁷ ROJAS, Carlos: “Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca”, *Revue des Sciences Humaines*, 262, 2001, pp. 152-153

⁵²⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 216.

⁵²⁹ Véase I.2.6. La Residencia de Estudiantes y las primeras prácticas surrealistas

⁵³⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 15.

⁵³¹ Véase III.1.12. La inmovilidad

“Ella demostró en la plaza pública, ante el asombro del pueblo, que mil hombres y cincuenta pares de bueyes no pueden con la palomilla luminosa del Espíritu Santo. Su cuerpo, su cuerpazo, se puso de plomo comprimido. Nuestro Señor, seguramente, estaba sentado con cetro y corona sobre su cintura.”⁵³²

3.1.6. La ciencia⁵³³

En este poema aparecen mundos nuevos como el de la ciencia⁵³⁴ por ejemplo, con su derivación de clínica. En Lorca la ciencia óptica de Santa Lucía, irrumpen en un mundo arcaico, así podríamos interpretar el siguiente párrafo donde también se da animalización y se unen el mundo del mar y la religión con el del frío despacho de clínica:

“Cuando entré en la catedral se cantaba la lamentación de las seis mil dioptrías, que sonaba y resonaba en las tres bóvedas llenas de jarcias, olas y vaivenes, como tres batallas de Lepanto. Los ojos de la Santa miraban en la bandeja con el dolor frío del animal a quien acaban de darle la puntilla.” (P. 16)

Continuando en esta línea pseudocientífica, las alusiones a las matemáticas, la física o a la geometría son frecuentes, mezcladas con ese bestiario que en este caso está relacionado con el buey:

“Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa. La pintan con dos magníficos ojos de buey en una bandeja.” (P. 16)

Lorca consigue entonces habitar el universo de estos poemas de números y de mapas. Con respecto a los números, aparecen continuamente, en un mundo donde la madre de San Lázaro cuenta los corazones de la aldea fijándose en sus latidos:

⁵³² GARCÍA LOCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 13.

⁵³³ Véase II.3.2.4. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.5.2. La ciencia, II.3.6.3. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁵³⁴ MCMULLAN, Terence: “Federico García Lorca’s Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition», BHS, LXVII, 1990, p. 18.

“Una vez confesó a su madre que podía contar en la madrugada, por sus latidos, todos los corazones que había en la aldea.”⁵³⁵

De modo que todo está contado, las matemáticas están muy presentes:

“Ella demostró en la plaza pública, ante el asombro del pueblo, que mil hombres y cincuenta pares de bueyes no pueden con la palomilla luminosa del Espíritu Santo.” (P. 17)

El tema de la astronomía, como ciencia, es constante en estos poemas en prosa. La astronomía⁵³⁶, aliada con el cubismo, se hace símbolo de la asepsia más incluso que la propia ciencia o la clínica, y se opondrá al mundo de la putrefacción o del sentimentalismo:

“No tuve más remedio que meterme en la cama. Y me acosté. Pero tomé la precaución de dejar abiertos los postigos, porque no hay nada más hermoso que ver una estrella sorprendida y fija dentro de un marco.” (P. 18)

3.1.7. El elemento lúdico de la ironía⁵³⁷

La ironía abunda en los poemas en prosa de Lorca. Es parte del espíritu lúdico de vanguardias⁵³⁸, que le lleva a jugar con el sonido de las palabras y a eliminar lo humano emocional. La ironía imperante tiene un gesto fundamental en ese rechazo que muestra Lorca hacia la luna, elemento omnipresente, con connotaciones trágicas, en su producción anterior y posterior. Pero ahora hablará de:

⁵³⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 17.

⁵³⁶ LÓPEZ, Ignacio Javier: “Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in An Andalusian Dog”, *Diacritics*, 31.1, 2001, p. 45.

⁵³⁷ II.3.3.5. El elemento lúdico de la ironía

⁵³⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, p. 38.

“Cerca estaba la estación del ferrocarril. Plaza ancha, representativa de la emoción coja que arrastra la luna menguante, se abría al fondo, dura como las tres de la madrugada.”⁵³⁹

Al igual que en Poeta en Nueva York, se convocan varios nombres, muchos en diminutivo, que contrastan con el fin cruel (la muerte) para el que son nombrados:

“En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra que da intensidad a los humanos, pero que aspiraban a pasar inadvertida su monstruosidad fingiendo parpadeos de Manueles, Eduarditos y Enriques.” (P. 20)

Siguiendo con la ironía, estos poemas de Lorca son poesía escrita desde la distancia del autor, una escritura que podríamos simbolizar en ese mar (que siempre se relacionaba en Lorca con la pasión) hecho mapa distante:

“Mientras sonaban mis anillos en los hierros del balcón busqué la ciudad en el mapa y vi cómo permanecía dormida en el amarillo entre ricas venillas de agua, ¡distante del mar!” (p. 20)

Como conclusión, en esta Oda escrita después de su vuelta de Cadaqués, el poeta empezó a escribir debatiendo entre el consciente y el subconsciente, entre la sensibilidad descriptiva o la estética difícil del surrealismo, aunque el propio poeta lo niegue:

“Tampoco es vanidad ridícula, sino conciencia de lo que uno pretende hacer, el decirle que la línea dramática de mimbra busca el sentido clásico a lo Lope, y la poética, el sentido clásico- en sus dos direcciones culta y popular- a la Góngora. Por eso, aunque sea obra romántica, no sigue a nuestros clásicos del romanticismo, y nada tiene que ver con García Gutiérrez, Hartzenbusch ni Zorrilla. ¡Ah! Y diga que, admirando el movimiento ultraísta, ya pasado, yo no lo he sido nunca. Ni vanguardista.”⁵⁴⁰

⁵³⁹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit, p. 18.

⁵⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 559.

3.2. “Nadadora sumergida”

Algunos críticos⁵⁴¹ han señalado que “Santa Lucía y San Lázaro” es una imagen completamente influenciada por Salvador Dalí; mientras que “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría” son obras un poco más lorquianas aunque no muy lejos de las ideas del pintor catalán. La creación de estos dos poemas en prosa es un esfuerzo que Lorca hace por entender a Salvador Dalí, cabe mencionar que ambos poemas son del 1928. Dice Lorca de esos dos poemas:

“Es preciso romperlo todo para que las dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo temblor”⁵⁴²

El poema resume datos biográficos del autor y de su sentimiento de confusión por el cual transcurría su vida; conjuntamente se enfoca en su tema predilecto la muerte. Es un poema de amor imposible donde el mar juega un papel importante, el mar siempre para Lorca estaba relacionado con la pasión. Sin embargo, esta poética es de drama y risa, y en ella se ve lo humorístico influenciado por los acontecimientos de la época. Muchos críticos, como Brian Morris⁵⁴³, hablan de la influencia del cine de aquella época en los amigos de la residencia, y que este poema en prosa “es una embestida tan inofensiva contra las persecuciones policiales de las películas de gánsteres.”

⁵⁴¹ MILLÁN, María Clementa: “García Lorca y L’Amic de les Arts: “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría.” *Federico García Lorca i Catalunya*. Ed. Antonio Monegal and José María Micó. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1998, pp. 79-91.

⁵⁴² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas III, op. cit., p. 160.

⁵⁴³ BRIAN MORRIS, Cyril: *El surrealismo y España*, op. cit.

3.2.1. La amputación⁵⁴⁴

El mundo del cuerpo y sus órganos se repite obsesionantemente en las obras de Lorca. resaltan la diferente anatomía del cuerpo, que aparece con frecuencia desangrado⁵⁴⁵ o mostrando su interior. Un cuerpo que se amputa:

“Empezamos a discutir. Yo me hice un arañazo en la frente y ella con gran destreza partió el cristal de su mejilla. Entonces nos abrazamos.”⁵⁴⁶

3.2.2. Objetos no poéticos⁵⁴⁷

El poema “Nadadora Sumergida” es un intento titánico de Lorca por iniciar un nuevo camino hacia las vanguardias. Por lo cual, tenemos un Lorca más surrealista con imágenes terribles de muerte, sangre y confusión. Así que desde principios del poema aparece el poeta en una imágenes surrealista terribles de muerte:

“Yo tenía un bisturí atravesado en mi garganta y ella un largo pañuelo de seda.” (P. 22)

La muerte de la protagonista del poema la condesa X fue igual de violenta con una imagen aterradora, con un objeto⁵⁴⁸ no poético, tenedor, que fue clavado en su nuca:

“A la mañana siguiente fue encontrada en la playa la condesa de X con un tenedor de ajenjo clavado en la nuca.” (P. 23)

⁵⁴⁴ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁵⁴⁵ LÓPEZ, Ignacio Javier: “Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in An Andalusian Dog”, *Diacritics*, 31.1, 2001, p. 45.

⁵⁴⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 21.

⁵⁴⁷ Véase II.2.2.3. Objetos no poéticos, II.3.1.3. Objetos no poéticos, II.3.3.2. Objetos no poéticos, II.3.4.2. Objetos no poéticos y III.1.8. Objetos no poéticos

⁵⁴⁸ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 66.

3.2.3. Los animales⁵⁴⁹

En cuanto a los animales, lo que más abunda en sus poemas son los insectos, en este poema por ejemplo aparecen las hormigas. La hormiga es motivo recurrente en los amigos de la Residencia de Estudiantes⁵⁵⁰ (ahí están las hormigas que recorren la mano de Un perro andaluz), sin duda por su relación con lo podrido: las hormigas⁵⁵¹ comen lo putrefacto o lo muerto:

“La orquesta lejana luchaba de manera dramática con las hormigas volantes.”⁵⁵²

3.2.4. La ciencia⁵⁵³

En este poema se ofrece un nuevo mundo como el de la ciencia y Continuando en esta línea pseudocientífica, las alusiones a las matemáticas. Lorca consigue entonces habitar el universo de estos poemas de números y de mapas. Con respecto a los números, aparecen continuamente, de modo que todo está contado:

“Margarita Gross y la españolísima Lola Cabeza de Vaca llevaban contadas más de mil olas sin ningún resultado.”⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

⁵⁵⁰ ALEIXANDRE, Vicente: *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 38-39.

⁵⁵¹ ALEXAINDRE, Vicente: *Antología poética*, estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 38-39.

⁵⁵² GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 23.

⁵⁵³ Véase II.3.1.6. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.5.2. La ciencia, II.3.6.3. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁵⁵⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 23.

O en este otro ejemplo que cuenta la duración:

“Condesa: aquel último abrazo tuvo tres tiempos y se desarrolló de manera admirable.” (p. 23.)

Todo aparece numerado, y su recurrencia se extiende hasta las agujas del reloj, donde mayoritariamente se marca la hora de la muerte:

“una noche, el demonio puso horribles mis zapatos. Eran las tres de la madrugada.” (p. 22)

3.2.5. El cosmopolitismo⁵⁵⁵

El cosmopolitismo es otro elemento frecuente, vanguardista pero también heredero del Modernismo del poeta nicaragüense Rubén Darío o del Simbolismo de Baudelaire⁵⁵⁶, donde se observa una mezcla del mundo inglés y francés:

“Madame Barthou hacía irresistible la noche con sus enfermos diamantes del Cairo, y el traje violeta de Olga Montcha acusaba, cada minuto más palpable, su amor por el muerto zar. Margarita Gross y la españolísima Lola Cabeza de Vaca llevaban contadas más de mil olas sin ningún resultado. En la costa francesa empezaban a cantar los asesinos de los marineros y los que roban la sal a los pescadores.”⁵⁵⁷

En conclusión, “Nadadora sumergida” hace alusión a la ruptura de Lorca con los modos tradicionales. Es una expresión numérica de unos españoles trágicos.

⁵⁵⁵ Véase II.3.3.6. El cosmopolitismo

⁵⁵⁶ Véase I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

⁵⁵⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 24.

3.3. “Suicidio en Alejandría”

El poema “Suicidio en Alejandría” escrito en 1928, fue publicado junto a “Nadadora sumergida” en y acompañado de un dibujo de Lorca. y así clasifica Anderson los poema en prosa a los que pertenece “Suicidio en Alejandría”:

“Los poemas en prosa son caprichos, locuras, desatinos, desordenes, la irracionalidad, pero a la misma vez son tragedia y drama que comunican una idea, un arquetipo de renovación de las nuevas corrientes estéticas. [...] creemos que todas o casi todas las composiciones tienen una profunda preocupación, no por el tema de la historia “manifiesta”, sino por cuestiones y meditaciones estéticas sobre el arte de vanguardia, la posición del artista o el escritor con relación a su obra.”⁵⁵⁸

El uso de números es algo muy moderno, muy cubista, y el principal uso de ellos es el acercamiento a las vanguardias y que representaban algo importante para el poeta expresado en una carta a Gasch que lo publicaría en *L'Amic de les Art*:

“[P.D. en el ángulo superior derecho de la carta] Debes tener cuidado de hacer bien la arquitectura tipográfica de estos poemas que es cosa importante en ellos.”⁵⁵⁹

3.3.1. La amputación⁵⁶⁰

La crueldad tiene que ver con ese deseo del Surrealismo de buscar el efecto estético del horror y su preferencia por las ceremonias mutiladoras, rupturistas, aquí sale la dentadura y el látigo asociados a la noche:

⁵⁵⁸ ANDERSON, Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, La Veleta, Granada, 2000, p. 30.

⁵⁵⁹ MAURER, Christopher: *Federico García Lorca, Epistolario Completo*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 589.

⁵⁶⁰ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

“Rompían los tabiques y agitaban los pañuelos. ¡Genoveva! ¡Genoveva! Era de noche y se hacía precisa la dentadura y el látigo.”⁵⁶¹

Por otro lado, el ojo enhebrado de Suicidio en Alejandría nos recuerda la famosa escena de Un perro andaluz⁵⁶² en la que se corta el ojo de una mujer con una navaja:

“pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado.”

3.3.2. Objetos no poéticos⁵⁶³

En este poema se hizo la introducción de elementos modernos como automóviles⁵⁶⁴, aviones, adelantos técnicos en medio del mundo poético tradicional:

“Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22 Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre.”⁵⁶⁵

3.3.3. Los animales⁵⁶⁶

Como ya sabemos el mundo de los animales es un universo simbiótico en Lorca. aparece la hormiga motivo frecuente en la obra lorquiana, testigo omnipresente de la muerte, con una potente crueldad, que se alimenta sobre los cadáveres putrefactos:

“Después de la terrible ceremonia se subieron todos a la última hoja del

⁵⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 26.

⁵⁶² BRUMM Anne-Marie. “Lorca’s ‘Santa Lucía y San Lázaro’: Precursor to *Poet in New York*.” *Notes on Contemporary Literature* 12 ,1982.

⁵⁶³ Véase II.2.2.3. Objetos no poéticos, II.3.1.3. Objetos no poéticos, II.3.2.2. Objetos no poéticos, II.3.4.2. Objetos no poéticos y III.1.8. Objetos no poéticos

⁵⁶⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 35.

⁵⁶⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 25.

⁵⁶⁶ Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado.”⁵⁶⁷

Asimismo aparece la langosta, a la que tenía gran terror Dalí y que aparece en varios cuadros suyos pegada al rostro del pintor:

“Si vamos a casa de lord Butown nos darán la cabeza de langosta y el pequeño círculo de humo.” (P. 25)

3.3.4. La ciencia⁵⁶⁸

El poema no es más que un juego matemático en el cual el resultado final es el cero: la muerte⁵⁶⁹ (un tema muy recurrente en Lorca). El cuento está separado por estrofas y entre cada una de ellas hay números que representan el cero:

“13 y 22 Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. "Será necesario calmar a esas rosas", dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre.” (P. 25)

Asimismo el cuento está situado en Alejandría ciudad del conocimiento en la antigüedad, conocida por sus avances matemáticos y geométricos:

“Nunca olvidaremos los veraneantes de la playa de Alejandría aquella emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos.”⁵⁷⁰

García Posada analiza el cálculo del poema de la siguiente manera y nos da el resultado:

⁵⁶⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 25.

⁵⁶⁸ Véase II.3.1.6. La ciencia, II.3.2.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.5.2. La ciencia, II.3.6.3. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁵⁶⁹ HUÉLAMO KOSMA, Julio: “Los poemas en prosa: Lorca entre la encrucijada.” Federico García Lorca. Congreso Internacional. Coord. Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes and Juan Varo Zafra. Granada. 2000. pp. 110-134.

⁵⁷⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 26.

“13 y 22 se suman respectivamente y originan $1+3=4$ y $2+2=4$ y luego esto da $4-4=0$. El cero representa la muerte.”⁵⁷¹

3.3.5. El elemento lúdico de la ironía⁵⁷²

Aunque el autor finja una frecuente primera persona, adquiere la lejanía de los cronistas de noticias⁵⁷³, y si bien grita expresiones amorosa van siempre acompañadas de elementos desmitificantes, rebajadores:

“Se suicidaban sin remedio, es decir, nos suicidábamos. ¡Corazón mío! ¡Amor!”⁵⁷⁴

Estamos ya lejos con ese “amor” desmitologizado, con este fin humorístico⁵⁷⁵:

“Adiós. ¡Socorro! Amor, amor mío. Ya morimos juntos. ¡Ay! Terminad vosotros por caridad este poema.” (P. 27)

3.3.6. El cosmopolitismo⁵⁷⁶

Se hace referencia a lugares emblemáticos tanto franceses como ingleses:

“La Tour Eiffel es hermosa y el sombrío Támesis también. Si vamos a casa de lord Butown nos darán la cabeza de langosta y el pequeño círculo de humo. Pero nosotros no iremos a casa de ese chileno.” (P. 25)

En “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría” el poeta hizo uso de otras técnicas surrealistas como por ejemplo nombres

⁵⁷¹ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Los Poetas de la Generación del 27*, Madrid: Literatura Anaya, 1992, p. 61.

⁵⁷² Véase II.3.1.7. El elemento lúdico de la ironía

⁵⁷³ GIBSON, Ian: *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza-Janés, 1999, p. 11.

⁵⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 27.

⁵⁷⁵ SANTOS Torroella, R.: “Entre Dali et Lorca, la figure de Saint Sébastien”, en *Pleine Marge, Cahiers de Littérature, d’Arts Plastiques et de Critique*, 11, 1990, p. 33.

⁵⁷⁶ Véase II.3.2.5. El cosmopolitismo

de lugar, tales como, las Azores o Alejandría que se usan no para formar un marco específico, sino para intensificar la ya extraña cualidad de los dos sketches⁵⁷⁷: al carecer de escenario familiar cultural que había identificado el verso de Lorca, evocando una metáfora de alineación. Además no podemos olvidarnos de la técnica del extrañamiento. Luego aparecen ya la pérdida de la identidad y el conflicto interior y subconsciente todos como antecedentes del libro de *Poeta en Nueva York*. La cualidad del absurdo se eleva mucho en estas narraciones por el uso frecuente de imágenes del tipo *non sequitur* e incongruentes, como técnica del surrealismo, que generan la contradicción y la asociación de objetos dispares.

A modo de conclusión, en este poema en prosa se nota la gran influencia que tuvo Dalí en Lorca hasta el punto de que este poema y “Nadadora sumergida” los publica Lorca junto con dos dibujos de Dalí. Lorca junto con pintores poetas como Rafael Alberti, o con pintores y cineastas, como Buñuel y Dalí, que escriben literatura tenían una estética compartida por varios artistas de la Residencia de Estudiantes, se busca un alejamiento del sentimentalismo y se intenta la objetividad poética. Esta estética incluirá mundos antes ajenos a la pintura o a la poesía, como podían ser los recién aparecidos universos del deporte; de los adelantos técnicos como el avión; el mundo del cine, de la fisiología y el microscopio.

⁵⁷⁷ AULLÓN DE HARO, Pedro: “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en España», en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. y pról. de Javier Pérez Bazo, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, p. 97-123

3.4. “Amantes asesinados por una perdiz”

Este poema en prosa forma parte de estas Narraciones de carácter surrealista. En el año 1927 empieza Lorca a publicar las narraciones. La primera que apareció es la más larga y la más interesante “Santa Lucía y San Lázaro” y luego “Historia de un gallo” la más tradicional de los cuentos que apareció en el año 1928 para presentar la revista literaria *Gallo*. “Suicidio en Alejandría” y “Nadadora sumergida” también del año 1928 junto con “degollación del Bautista” y “Degollación de los inocentes”. Se desconocen las fechas de composición de “Amantes asesinados por una perdiz”⁵⁷⁸ y “La gallina”. Ninguna de estas obras encierra intriga alguna: se componen de series de imágenes, algunas de ellas unificadas por un tema central.

En este poema el poeta abandona todas las conversaciones literarias y se divierte con innovaciones tipográficas y metáforas forzadas. Tales ejercicios, sin embargo, no fueron vacíos pasatiempos. El espíritu de estos pequeños sketches violentos es vivo, casi alegre, pero su imaginería será posteriormente usada en el contexto más sombrío de *Poeta en Nueva York*.

3.4.1. *La amputación*⁵⁷⁹

El mundo del cuerpo y sus órganos se repite

⁵⁷⁸ ANDERSON, A. Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, La Veleta, Granada, 2000.

⁵⁷⁹ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

obsesionantemente en los poema en prosa. Un cuerpo que se amputa, al que se le arrancan los órganos, pero que también se artificializa, se reconstruye. Uniendo, en microcosmos, el cuerpo con los barcos, las hormigas y el mercurio, con los mundos que simboliza cada uno, los barcos al mar que es símbolo de la pasión, las hormigas con la muerte y lo putrefacto⁵⁸⁰, y finalmente el mercurio con la ciudad y lo artificial:

“Planta de pie con mejilla izquierda. ¡Oh mejilla izquierda! ¡Oh, noroeste de barquitos y hormigas de mercurio!”⁵⁸¹

Pero es especialmente interesante cuando fusiona todas las partes del cuerpo en el lecho de amor con sensaciones contradictorias:

“Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa.” (P. 30)

3.4.2. Objetos no poéticos⁵⁸²

El poeta hizo uso de un elemento no poético, un objeto: la cuchara que es elemento que volverá a usar en *Poeta en Nueva York*, en “El rey de Harlem⁵⁸³”:

“Es que tuve que hacer varias veces uso de mi cuchara para defenderme de los lobos. Yo no tengo culpa ninguna. Usted lo sabe. ¡Dios mío! Estoy llorando.” (P. 31)

⁵⁸⁰ ALEIXANDRE, Vicente: Antología poética, estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 39.

⁵⁸¹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 30.

⁵⁸² Véase II.2.2.3. Objetos no poéticos, II.3.1.3. Objetos no poéticos, II.3.2.2. Objetos no poéticos, II.3.3.2. Objetos no poéticos

⁵⁸³ Véase III.1.8. Objetos no poéticos con la cuchara del rey de Harlem.

Se expresa, a través de una imagen desgarradora, la futilidad de la autodefensa frente a la brutalidad por el uso de un instrumento de la cocina como arma.

Como ya hemos referido antes en estos sketches de pinturas religiosas tradicionales, Lorca sugiere la agonía física y la dislocación espiritual mediante extrañas asociaciones de palabras y el uso sin restricciones de una imaginería conmocionantes⁵⁸⁴. Lo corrobora Anderson en su comentario sobre el poema:

“El poema cuenta con una serie de estructuras que escenifican los caprichos, locuras, desatinos, desordenes, la irracionalidad, pero a la misma vez son tragedia y drama que comunican una idea, un arquetipo de renovación de las nuevas corrientes estéticas, que es algo frecuente en todos los cuentos.”⁵⁸⁵

3.4.3. Los animales⁵⁸⁶

Las palomas se tiñen de un halo de crueldad, representa símbolos negativos:

“¿Será posible que del pico de esa paloma cruelísima que tiene corazón de elefante salga la palidez lunar de aquel trasatlántico que se aleja?” (P. 30)

Los dos muchachos amantes fueron asesinados por una perdiz que representa a la mujer, tal como señala Julio Huélamo:

“La mujer se encuentra oculta escondida tras la imagen de la perdiz.”⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ GONZÁLEZ, Yara: “Los ojos en Lorca a través de ‘Santa Lucía y San Lázaro’”, *Hispanic Review* 2:40, Spring 1972, pp. 145-161.

⁵⁸⁵ ANDERSON, Andrew: op. cit., p. 46.

⁵⁸⁶ Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y V.3.7. Los animales

⁵⁸⁷ HUÉLAMO KOSMA, Julio: “Los poemas en prosa: Lorca entre la encrucijada.” Federico García Lorca. Congreso Internacional. Coord. Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes and Juan Varo Zafra. Granada. 2000. pp. 110-134.

Y así lo expresa nuestro poeta:

“Sólo sé deciros que los niños que pasaban por la orilla del bosque vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico.”⁵⁸⁸

También aparecen las gaviotas con sus picos robustos y largos para comerse los cadáveres de los muchachos amantes:

“El viejo marino escupió el tabaco de su boca y dio grandes voces para espantar a las gaviotas. Pero ya era demasiado tarde.”⁵⁸⁹

3.4.4. La ciencia⁵⁹⁰

Siguiendo la línea pseudocientífica⁵⁹¹, las alusiones a las matemáticas desde el punto de vista de que todo está contando como pasa con los telegramas:

“En las islas Azores. Casi no puedo llorar. Yo puse dos telegramas; pero desgraciadamente, ya era tarde.” (P. 30)

3.4.5. Unión de contrastes

En este poema en prosa hay una pasión por los contrastes, por unir mundos contrarios⁵⁹². De acuerdo con la estética vanguardista, cuánto más se alcanza una asociación chocante de objetos, más liberada queda la escritura, que representan el enfrentamiento de lo real y lo irreal:

“Mano derecha, con mano izquierda. Mano izquierda, con mano derecha. Pie derecho con pie derecho. Pie izquierdo con nube. Cabello con

⁵⁸⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 30.

⁵⁸⁹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 30.

⁵⁹⁰ Véase II.3.1.6. La ciencia, II.3.2.4. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, III.3.5.2. La ciencia, II.3.6.3. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁵⁹¹ MCMULLAN, Terence: «Federico García Lorca's Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition», BHS, LXVII, 1990, p. 15.

⁵⁹² UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 116.

planta de pie.” (P. 31)

Relacionado con este universo, otro contraste que explota Lorca, heredero de los poemas en prosa de Baudelaire y su generación, lo constituye, dentro de su labor desmitificadora, la mezcla de lo natural y de lo artificial (asociado con la ciudad) ojos y químicos, cinturas y vidrio:

“¡Dios mío! Se amaban ante los ojos de los químicos. Espalda con tierra, tierra con anís. Luna con hombro dormido y las cinturas se entrecruzaban una y otra con un rumor de vidrios.”⁵⁹³

3.4.6. La metamorfosis ⁵⁹⁴

Aparece el motivo de la metamorfosis, de la fusión de elementos contrarios. El autor emplea para crearla todo su espíritu lúdico, experimental. Y así las formas se fusionan unas con otras, sean animales, naturales o humanos⁵⁹⁵:

“Eran un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra, un elefante y un niño, un niño y un junco. Eran dos mancebos desmayados y una pierna de níquel. ¡Eran los barqueros! Sí.”⁵⁹⁶

En resumen, en este poema Lorca sigue demostrando su ruptura con los moldes literarios y narrativos tradicionales. Es evidente su temática amorosa conflictiva y la muerte de los amantes.

⁵⁹³ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 31.

⁵⁹⁴ Véase III.1.13. La metamorfosis, IV.1.5. La metamorfosis, IV.2.8. La metamorfosis y V.3.9. Metamorfosis

⁵⁹⁵ ROJAS, Carlos: “Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca», *Revue des Sciences Humaines*, 262, 2001, pp. 152-153.

⁵⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 32.

3.5. “Degollación del Bautista”

Las degollaciones tienen una estrecha o más íntima relación entre sí, según Anderson⁵⁹⁷ en su edición crítica de los *Poemas en prosa* dice que era probable que Lorca estuviera pensando en publicar una tercera “degollación” para completar la secuencia, porque a finales de 1928 Lorca habló de un libro titulado *Las tres degollaciones* y que iban ser publicado por *La Gaceta Literaria*. Para Monegal⁵⁹⁸, estas dos obras son todavía influencia de Dalí. Son una óptica de “Estética de la objetividad” propugnada en su “*Sant Sebastià*”. Además en su artículo Monegal analiza o más bien ve en los dos poemas datos biográficos que son el sufrimiento de la búsqueda de la nueva estética:

“Yo he amado a dos mujeres que no me querían”⁵⁹⁹

Una de estas dos mujeres son la poesía anterior y la otra la poesía nueva. Estos dos poemas representan la definitiva separación de Federico García Lorca con Salvador Dalí que se marcará con el viaje del poeta al continente americano. El Bautista como otra víctima de los *Poemas en prosa* es un ser que defiende sus ideas, que las lleva al final, y sufre las consecuencias, al igual que Lorca un poeta que defendía sus ideas (el surrealismo), y que sufre las consecuencias de su forma de ser. Mientras él (el Bautista)

⁵⁹⁷ ANDERSON, A. Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, La Velea, Granada, 2000.

⁵⁹⁸ MONEGAL, Antonio, “Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca”, *Bazar. Revista de Literatura* 4 (Otoño 1997): pp. 58-69.

⁵⁹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*. Ed., Miguel García-Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1989, p. 712.

es un ser de sangre que muere derramándola al igual que el autor. Según Huélamo⁶⁰⁰ el poema es surrealista por lo que representa la cabeza del Bautista, es decir para Bretón las estatuas decapitadas representan la castración, lo que para Lorca es la cabeza del Bautista.

3.5.1. La amputación⁶⁰¹

Como toda el ambiente del poema gira alrededor de la degollación, la crueldad, que sobresale especialmente en las degollaciones, tiene que ver con ese deseo del Surrealismo de buscar el efecto estético del horror y su preferencia por las ceremonias mutiladoras, rupturistas:

“Para que el horror mueva su bosque intravenoso. El especialista de la degollación es enemigo de las esmeraldas.”⁶⁰²

A partir de ahí, se presentan con frecuencia en estos poemas en prosa imágenes degradantes. Pero el horror sobre todo se alcanza mediante la invocación de la sangre⁶⁰³, que se desborda en rituales, llevados a cabo en las “degollaciones” donde aparece el motivo de las cabezas cortadas:

“La recién parida tenía un miedo terrible a la sangre, pero la sangre bailaba lentamente con un oso teñido de cinabrio bajo sus balcones. No era posible la existencia de los paños blancos, ni era posible el agua dulce en los

⁶⁰⁰ HUÉLAMO KOSMA, Julio: “Los poemas en prosa: Lorca entre la encrucijada.”, op. cit., p. 108.

⁶⁰¹ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁶⁰² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 36.

⁶⁰³ MONEGAL, Antonio: “Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca”, *Bazar. Revista de Literatura* 4, Otoño 1997, pp. 59- 60.

valles. Se hacía intolerable la presencia de la luna y se deseaba el toro abierto, el toro desgarrado con el hacha y las grandes moscas gozadoras.”⁶⁰⁴

Las cabezas cortadas podría tener que ver con esa ansia de escapar de la lógica, o sea, de la cabeza donde se aloja ésta, de cortar con un mundo de la razón que había impedido, según los surrealistas, dejar vivir al inconsciente⁶⁰⁵. Se trata de que los sentidos hablen por sí solos, de que a los deseos reprimidos se les deje colonizar las cosas, de que no haya sujeciones.

Por lo tanto hay un gusto por los objetos cortantes⁶⁰⁶, dentro de esa crueldad, que se aprecia en los cuchillos que reivindican en voz alta los negros:

Bautista: Navaja
Los rojos: cuchillo cuchillo.
Bautista: Navaja navaja.
Los rojos: cuchillo cuchillo cuchillo.
Bautista: Navaja navaja navaja
Los rojos: cuchillo cuchillo cuchillo cuchillo (P. 35)

También aparece en una imagen desgarradora del asesinato⁶⁰⁷ de los muchachos amantes:

“Las cintas habían destronado a las serpientes y el cuello de la mujer se hacía posible al humo y a la navaja barbera.” (P. 37)

La sangre corre desbordada en rituales junto con la cabeza del bautista:

⁶⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 35.

⁶⁰⁵ BENEGAS, Noni: “De Lorca a Foix: `Nadadora sumergida`, Quimera 54-55, 1986, pp. 79-80.

⁶⁰⁶ SABUGO ABRIL, Amancio: “Un Lorca casi inédito y festivo (Del gallo admirable a la gallina idiota)” *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 41:479, Oct. 1986, p. 7.

⁶⁰⁷ GIBSON, Ian: *The Assassination of Federico García Lorca*, Virginia: Penguin Books, 1979.

“El griterío del Estadium hizo que las vacas mugieran en todos los establos de Palestina. La cabeza del luchador celeste estaba en medio de la arena.” (P. 38)

3.5.2. La ciencia⁶⁰⁸

Las alusiones a las matemáticas ⁶⁰⁹ como ciencia es omnipresente en todos los poema en prosa, y aparecen los números continuamente:

“Se asegura en la Dirección de Policía que el rubor ha subido un mil por mil.”⁶¹⁰

3.5.3. El teatro

Podríamos destacar también de estos poemas el intento de palabra performativa ⁶¹¹ que desarrollan, especialmente en las degollaciones. Palabra que se hace carne a través de anotaciones directas, y que tiene que ver con esa pretensión de la vanguardia de dar importancia a la pronunciación de los vocablos. La Vanguardia se interesa por el momento en que se produce la acción, como en una escena teatral:

Bautista: , y ay ay ay!
Los negros: , y ay ay!
Bautista:, y ay ay!
Los negros: , y ay!
Bautista:, y ay!
Los negros: , y!

⁶⁰⁸ Véase II.3.1.6. La ciencia, II.3.2.4. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.6.3. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁶⁰⁹ MCMULLAN, Terence: “Federico García Lorca’s Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition”, BHS, LXVII, 1990, p. 17.

⁶¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 38.

⁶¹¹ AULLÓN DE HARO, Pedro: “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en España», en La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo, ed. y pról. de Javier Pérez Bazo, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, p. 123

Los rojos(apareciendo súbitamente): , y ay ay ay!⁶¹²

3.5.4. Técnicas surrealistas⁶¹³

En este poema en prosa, hay una lucha como una revelación de la oposición de la estética antigua con la nueva, Lorca llega a ser bastante explícito sobre la necesidad de abrazar una nueva estética. la lucha es más frecuentemente evocada en las degollaciones, de carácter violento, y con un uso abundante de la repetición, recurrente como en el Poema de las cositas de Dalí, muestra del espíritu compulsivo surrealista.:

“Tendrá que luchar con la raposa y con la luna de las tabernas. Tendrá que luchar. Tendrá que luchar.”⁶¹⁴

En conclusión, el Bautista como otra víctima de los Poemas en prosa es un ser que defiende sus ideas, que las lleva al final, y sufre las consecuencias, al igual que Lorca un poeta que defendía sus ideas (el surrealismo), y que sufre las consecuencias de su forma de ser. Mientras él (el Bautista) es un ser de sangre que muere derramándola al igual que el autor.

⁶¹² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 39.

⁶¹³ Véase II.2.1.9. Técnicas surrealistas

⁶¹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 35.

3.6. “Degollación de los inocentes”

Las degollaciones tienen una estrecha o más íntima relación entre sí, según Anderson⁶¹⁵ en su edición crítica de los Poemas en prosa dice que era probable que Lorca estuviera pensando en publicar una tercera “degollación” para completar la secuencia, porque a finales de 1928 Lorca habló de un libro titulado Las tres degollaciones y que iban ser publicado por La Gaceta Literaria.

En 1929, antes de emprender su viaje a América, Lorca escribe “Degollación de los inocentes”, un poema en prosa que anticipa en clave surrealista la problemática del conflicto entre hombre y naturaleza que vertebra *Poeta en Nueva York*, a la vez que actualiza la obsesión por la presencia de la muerte, tan recurrente en los poemarios e raigambre gitana:

“Es necesario tener doscientos hijos y entregarlos a la degollación. Solamente de esta manera sería posible la autonomía del lirio silvestre”⁶¹⁶

3.6.1. La amputación⁶¹⁷

Tal como se ve en su título, aparece el motivo de las cabezas cortadas. Hay una atracción por los cuellos cercenados:

“¡Venid! ¡Venid! Aquí está mi hijo tiernísimo, mi hijo de cuello fácil. En el rellano de la escalera lo degollarás fácilmente.”⁶¹⁸

Hay un gusto por los objetos cortantes, dentro de esa

⁶¹⁵ ANDERSON, A. Andrew: Federico García Lorca, Poemas en prosa, La Veleta, Granada, 2000.

⁶¹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 40.

⁶¹⁷ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, III.1.7. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁶¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 41.

crueledad⁶¹⁹ del ambiente circundantes, cuchillos, navajas, agujas etc.:

“Dicen que es está inventando la navaja eléctrica para reanimar la operación.”

“Puntas de aguja. Y rayas de araña sobre las constelaciones.”⁶²⁰

Pero también hay objetos cortantes naturales, como las frecuentes uñas de los poemas en prosa⁶²¹:

“El pianista loco recogía uñas rosadas para construir un piano sin emoción y los rebaños balaban con los cuellos partidos.” (P. 41)

Las imágenes sangrientas de mutilaciones, o de sangre derramada con el horror que siembran abundan en este poema en prosa:

“Misericordia de la sangre ciega que quiere, siguiendo la ley de su naturaleza, desembocar en el mar.” (P. 41)

3.6.2. Los animales⁶²²

Los animales que se tiñen de un halo de crueldad en un universo simbiótico lorquiano, por ejemplo al ruiseñor⁶²³, animal de connotaciones suaves, se le tiende a asociar con imágenes grotescas, además aparecen los insectos que son motivos

⁶¹⁹ LÓPEZ, Ignacio Javier: “Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in An Andalusian Dog”, *Diacritics*, 31.1, 2001, p. 47.

⁶²⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, op. cit., p. 40.

⁶²¹ MONEGAL, Antonio, “Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca”, *Bazar. Revista de Literatura* 4, Otoño 1997, pp. 65-66.

⁶²² Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.4. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

⁶²³ HERNÁNDEZ, Mario: “García Lorca y Salvador Dalí: del ruiseñor lírico a los burros podridos, Poética y epistolario», en Laura Dolfi, ed., *L'imposibile/possibile de Federico García Lorca: Atti del convegno di studi Salerno*, 9-10 maggio 1988, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1989, p. 270.

abundantes en estos poemas en prosa :

“¿Os acordáis del ruiñeñor con las dos patitas rotas? Estaba entre los insectos, creadores de los estremecimientos y de las salvillas.”⁶²⁴

3.6.3. La ciencia⁶²⁵

Hay mundos nuevos en el poema, como el de la ciencia, con su derivación de clínica, y de hospitales pero que irrumpen en un mundo arcaico:

“Subían a las torres y descendían hasta las caracolas. Una luz de clínica venció al fin a la luz untosa del hospital. Ya era posible operar con todas garantías. Yodoformo y violeta, algodón y plata de otro mundo.” (P. 41)

Las matemáticas también aparecen aludidas en el poema en prosa, especialmente en lo que tiene que ver con contar, todo está contado:

“Es necesario tener doscientos hijos y entregarlos a la degollación.”

Su recurrencia se extiende hasta las agujas del reloj⁶²⁶. Esto nos hace recordar esos relojes blandos de Dalí, con los ojos de arena de Lorca:

“A las seis de la tarde ya no quedaban más que seis niños por degollar. Los relojes de arena seguían sangrando, pero ya estaban secas todas las heridas.” (P. 42)

3.6.4. Exaltación de lo exterior

Hay un intento continuo por meter el mundo de la ciudad⁶²⁷, mezclado con el de la naturaleza, en la poesía, todo esto se debe al

⁶²⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 40.

⁶²⁵ Véase II.3.1.6. La ciencia, II.3.2.4. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.5.2. La ciencia y IV.1.7. La ciencia

⁶²⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, p. 38.

⁶²⁷ BOU, Enric: *Pintura en el aire: Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

intento de glorificar el exterior de las cosas:

“El pianista loco recogía uñas rosadas para construir un piano sin emoción y los rebaños balaban con los cuellos partidos.”⁶²⁸

Y al final terminará venciendo la sangre⁶²⁹ nueva a la luna
símbolo omnipresente de la muerte:

“La leche maternal y la luna sostuvieron la batalla contra la sangre triunfadora. Pero la sangre ya se había adueñado de los mármoles y allí clavaba sus últimas raíces enloquecidas.” (P. 42)

Se convocan varios nombres, muchos en diminutivo⁶³⁰, que contrastan con el fin cruel (la muerte) para el que son nombrados:

“Era preciso cerrar las puertas. Pepito. Manolito. Enriquito. Eduardito. Jaimito. Emilito.” (P. 41)

Así describió José Ortega nuestro poema en prosa:

“Degollación de los inocentes” constituye una temprana ilustración de esa nueva manera poética lorquiana que va a culminar con *Poeta en Nueva York*: A. dinamismo, illogicismo y fragmentación de la secuencia. B. contraposición de nivel de la violencia con la emoción amorosa, o la impersonalidad (típica del carácter anónimo de la alineación) con la emoción personal (diminutivos). C. carácter patético que adquiere la muerte en la ciudad y que contribuye a acentuar el tono surrealista y onírico. Este nuevo estilo funciona como el instrumento más adecuado para una penetración, comprensión y condenación de esos aspectos de la realidad que se oponen a la libertad del hombre.”⁶³¹

En la “Degollación de los inocentes” se manifiesta una sociedad depravada en la que el sufrimiento se contempla con indiferencia. Las víctimas, que volverán a aparecer, son indefensas

⁶²⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, op. cit., p. 40.

⁶²⁹ MONEGAL, Antonio, “Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca”, *Bazar. Revista de Literatura* 4, Otoño 1997, p. 69.

⁶³⁰ GARCÍA-POSADA, Miguel: Los Poetas de la Generación del 27. Madrid: Literatura Anaya, 1992, p. 187.

⁶³¹ ORTEGA, José: *Conciencia estética en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad Granad, 1989, p. 44.

criaturas, como niños- “mi hijo de cuello fácil”- y animales, “el ruiseñor con dos patitas rotas”. En una sociedad que devora al débil. El poeta termina la obra irónicamente “daremos la degollación como una de las grandes obras de misericordia.”

Estos poemas fueron escritos simultáneamente con el estreno de Mariana Pineda, y sin duda se les puede considerar reaccionarios. Los levantamientos sociales e inconformidades del pueblo hacia la dictadura de Primo de Rivera, eran algo común. Ya lo menciona Francisco Moreno Gómez⁶³²: Fue en este momento cuando el mundo literario y artístico, los poetas del 27 también, se sienten alcanzados, en su mayoría, por la tensión del momento histórico. Se dejan influenciar por las teorías liberadoras del surrealismo (...) que termina ya abiertamente en la militancia política y revolucionaria tanto en España como en Europa.

⁶³² MORENO GÓMEZ, Francisco: *La República y la guerra civil en Córdoba I*, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Córdoba, 1982, p. 608.

Conclusión

El poeta se encontraba en una situación literaria difícil y el resultado fue los *Poemas en prosa*, Lorca estaba entre la frontera de *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. Sus *poemas en prosa* abandonan la métrica y son una especie de discurso poético algo vanguardista, y contradictoriamente el poeta encuentra en la prosa una autonomía en la cual expresar el concepto de la poesía.

Los poemas en prosa de Federico García Lorca son elementos biográficos de los padecimientos literarios que éste sufría por encontrar su nueva estética, empieza emulando a Salvador Dalí, pero al mismo tiempo él quería encontrar su propia identidad en dichas vanguardias que se traducen en su obra inspirada en Nueva York que representa su obra máxima surrealista y que lo distingue de los demás poetas de la Generación del 27. Lorca cruzó la frontera de la crisis o la fractura entre *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*.

Lorca dirá en su epistolario que, mientras trabaja en estos poemas, se encuentra en un estado cercano al sueño, pero, eso sí, sin caer en él. Anuncia su estética futura, un año después se va a Nueva York y escribe su gran libro de poemas y los dramas más surrealistas de su producción.

Nos encontramos entonces con el instante de la ruptura y de ahí quizás esa abundancia mayor de imágenes violentas, esa necesidad de escribir en prosa, porque, en palabras de Lorca, su escritura no aguanta la sujeción de los versos y él escribe por entonces abriéndose las venas.

III

ESTUDIO DEL LIBRO DE POETA EN NUEVA YORK

III. Estudio del libro de *Poeta en Nueva York*

Esta parte del estudio del surrealismo en la obra poética de García Lorca se va a dedicar al estudio del libro tanto por los temas del surrealismo, elementos poéticos de la construcción surrealista: símbolos, imágenes como por sus técnicas, su cultura, la rehumanización de la poesía que se refleja a lo largo del libro.

La sociedad que anhela la generación del 27, es en dicha sociedad donde se puede disfrutar de la emoción, de la vitalidad libre:

“Porque así la circulación de la sangre podrá descubrirse más pronto y más pronto seremos felices.”⁶³³

En la misma línea de pensamiento, es también propio de la visión del mundo del 27 que se exprese la pureza de todo acto sexual, el amor es puro e inocente como en este estribillo de Lorca:

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals del "Te quiero siempre".⁶³⁴

Ortega y Gasset no supo entender la visión del mundo de la generación del 27, ya que denominó “metáforas de la

⁶³³ ALONSO, Dámaso: “José María Hinojosa, el surrealista”, Sur, Málaga, 11 de noviembre de 1979, p. 44.

⁶³⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 212.

deshumanización del arte” a muchas de las metáforas de los poetas de la generación del 27. El arte nuevo, según Ortega, iba contra lo humano: “y no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanización,” y además continúa Ortega “esta poesía no necesita ser ‘sentida’, porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada patético.” Para Ortega el uso extremado de la metáfora no era más que un proceso de encubrir la realidad, de evitarla⁶³⁵. Carlos Bousoño cree que Ortega se equivoca al interpretar de esta forma la poesía de la generación 27 porque Ortega no se dio cuenta de que los poetas del 27:

“Precisamente rechazaban la sociedad falsa y eran partidarios de un erotismo espontáneo.”⁶³⁶

Bousoño afirma que el 27 rechaza una sociedad que se descubre que está construida por la razón físico-matemática porque esta razón va contra la vida. El 27 exalta la pasión y la idea de que todo tipo de amor es inocente siempre. Estos autores rechazan el utilitarismo y tienen un interés por mejorar la calidad de vida porque Bousoño cree que la verdadera realidad del 27:

“... es un impulso de protección de la vida, y por todo lo que es instintivo, pasional, espontáneo y elemental.”⁶³⁷

⁶³⁵ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Calpe, 1923, pp. 62-72

⁶³⁶ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, T. I, Madrid, Gredos, 1985, p. 50

⁶³⁷ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, T, II, op. cit., p. 102.

El entusiasmo ante la naturaleza y la sexualidad del 27 se han derivado en las manifestaciones ecologistas contemporáneas. El “ataque a la ciudad” neoyorkina de Lorca, o la defensa lorquiana de los negros y los gitanos; y muchos otros ejemplos de varios autores del grupo son todos ejemplos del triunfo de la razón vital frente a la razón físico-matemática que había imperado en nuestra cultura desde el siglo XVIII.

Según Bousoño, los inconvenientes de la razón físico-matemática son que él no atiende a excepciones ni a lo individual por lo que es antivital; va contra la vida; lo que produce una contaminación que provocará la ruptura de la razón físico-matemática. El 27, al rechazar esta razón, está apostando por la razón vital que admite las excepciones en la generalización, y que a su vez producirá el rechazo del utilitarismo que llevará en este siglo a movimientos como la revolución de mayo del 68, el ecologismo o la descentralización que es el triunfo definitivo de la razón vital.⁶³⁸

El “automatismo psíquico puro”, que definió Breton en 1924, no caracteriza exclusivamente al surrealismo pues, como dice Carlos Bousoño:

“todo símbolo es asociación no consciente y por tanto “escritura automática”. El símbolo es evidente ya en la Escuela Simbolista y sus precursores.”⁶³⁹

El poeta, en Superrealismo poético y Simbolización, aclaró la noción de “escritura automática” que la entiende como sinónimo de irracionalismo:

⁶³⁸ BOUSOÑO, Carlos: “La sugerencia en la poesía contemporánea”, Revista de Occidente, II, Madrid, 1964, p. 109.

⁶³⁹ BOUSOÑO, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.

“ausencia de control racional”, o sea lo mismo que decir ‘proceso preconsciente’, ‘irracionalismo’⁶⁴⁰

Todo el libro de *Poeta en Nueva York* hace referencia a las alusiones bíblicas y el replanteamiento de la religión y la ética son algunos de los temas fundamentales de esta obra, junto con la búsqueda del placer, el viaje y la libertad. Por lo tanto el libro en su totalidad ofrece temas y elementos poéticos surrealistas por excelencia.

Renuncia al verso clásico tradicional porque el mismo Breton había legitimado que el dictado del pensamiento necesita de la prosa como vehículo más libre de expresión. En consecuencia, Lorca no utiliza la métrica clásica, opta por el verso libre en la más absoluta libertad. En cuanto a su estructura formal destacar que Lorca abandona aquí las formas tradicionales y populares (romances, sonetos, canciones) y las trasmuta en formas vanguardistas (verso libre, léxico e imágenes surrealistas).

Como señala Miguel García Posadas⁶⁴¹ *Poeta en Nueva York* es uno de los grandes libros que consolidan el cultivo del verso libre en la poesía española. Distingue tres grupos métricos en dicha obra: poemas con métrica tradicional, con compromiso entre métrica tradicional y verso libre, y finalmente poemas en verso libre. André Breton fue fiel a la absoluta libertad, como señala él mismo consigna: “Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme.”⁶⁴² La

⁶⁴⁰ BOUSOÑO, Carlos: *Surrealismo poético y simbolización*, op. cit., p. 374.

⁶⁴¹ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca e interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal Editor, 1981, p. 68.

⁶⁴² BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 19.

libertad es también un pilar ideológico de nuestra obra. Alcanzar la libertad es el objetivo último de este libro nuestro *Poeta en Nueva York*.

Finalmente como señala Gabriele Morelli al describir el libro de *Poeta en Nueva York* hace la siguiente declaración que serviría como un resumen de la obra neoyorquina:

“El poeta ofrece en él una cosmovisión surreal, basada en la rebeldía, la subversión, la denuncia social y sobre todo la crítica antiurbana, en un momento en el que el tema de la ciudad, gracias a la afirmación del Futurismo y del cubismo, había sido elevada a símbolo del progreso moderno.”⁶⁴³

⁶⁴³ MORELLI, Gabriele: «La poesía surrealista», en *La vanguardia en España*, ed. de J. Pérez Bazo, Université de Toulouse-Le Mirail, Cric & Orhrys 1998, p. 66.

1. Elementos poéticos de la construcción surrealista en *Poeta en Nueva York*

En este capítulo, procederemos al análisis de los temas del surrealismo que hayan aparecido en las obras lorquianas anteriores a *Poeta en Nueva York* siguiendo el mismo orden de los elementos estudiados con sus diferentes manifestaciones, en todo el libro de *Poeta en Nueva York*, como máximo representante del surrealismo en la obra de Lorca, y quizá en la toda la historia del surrealismo.

1.1. Las flores

Queremos destacar cómo la visión de la ciudad ha hecho variar la manera de enfocar los elementos de la naturaleza a diferencia de las obras anteriores a *Poeta en Nueva York* véase nota a pie de página⁶⁴⁴.

Lorca, criado al aire libre, vive en Nueva York una experiencia totalmente negativa, motivada sustancialmente por la opresión de la civilización mecánica que marca el ritmo de la gran ciudad⁶⁴⁵. Como otros poetas de su tiempo, Lorca se rebela como puede contra este mundo moderno e inhumano, y para ello recuerda los elementos de la naturaleza que le son familiares, destruyéndolos o dándoles una dimensión destructiva completamente nueva. Así, el

⁶⁴⁴ Véase II.1.1. Las flores

⁶⁴⁵ SALAZAR RINCÓN, Javier: "Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca", *Revista de Literatura*, LXI, 122, 1999, pp. 495-519.

mundo animal y el vegetal, que tantas veces habían servido a García Lorca, como portadores de un contenido simbólico profundo, se convierten ahora en un universo completamente distinto. Lorca, en *Poeta en Nueva York*, se sirve de una variada fauna, real o mítica, visionaria o simbólica⁶⁴⁶, para significar lo destructivo de la civilización mecánica neoyorquina. Lorca nos va demostrando la fragilidad que siente frente a la civilización de la maquina, la arquitectura y la geometría y para demostrar que la mayor bestia es precisamente la humana presuntamente más civilizada.

Dentro de los símbolos extraídos de la naturaleza no podemos olvidar los árboles, las flores, los frutos, los arbustos, las hierbas que pueblan la poesía de Federico anterior a *Poeta* pero cuando Lorca llega a Nueva York no olvida todo este mundo, aunque sí transforma su significado, y envilece muchas veces su contenido.

⁶⁴⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York: Tierra y luna*. Edición de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1983.

1.1.1. Los lirios

La flor del lirio⁶⁴⁷ aparece varias veces en la obra poética de Federico García Lorca como, por ejemplo, en *Romancero gitano*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Poeta en Nueva York* véase el desarrollo de este elemento en el *Romancero* nota a pie de página.

En *Poeta en Nueva York*, encontramos el lirio que ofrece una cierta ambigüedad⁶⁴⁸. La flor se transforma en imagen siniestra en el poema “Paisaje de dos tumbas y un perro asirio”, y el color violeta del lirio sugiere la muerte, muerte que esta ligada a “espanto y licor de lirios”:

El aullido
es una larga lengua morada que deja
hormigas de espanto y licor de lirios.⁶⁴⁹

Encontramos un ejemplo de imagen haciendo alusión a la muerte en el poema “Pequeño vals vienés” donde el lirio se transforma en símbolo funerario porque se une a “cama de luna”, que simboliza el lecho de muerte:

Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de luna.

Resulta curioso el papel de Viena en Nueva York, pero el poeta considera a dicha ciudad un gran espacio simbólico tal como indica García Posada:

⁶⁴⁷ Véase II.1.1.1. Los lirios, IV.1.1.1. Los lirios, IV.2.1. La vegetación y IV.3.1. La vegetación

⁶⁴⁸ ANDERSON, Andrew: «'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 11, 1986, pp. 39-59.

⁶⁴⁹ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 175.

“Toda una civilización es puesta en entredicho. Por eso, la revuelta del poeta se trueca en irónico sarcasmo ante Viena, la vieja capital del “viejo” mundo, sede también de la podrida sin solución.”⁶⁵⁰

Muchos críticos han hablado del alto contenido surrealista de este pequeño poema, y lo han relacionado con la influencia que tuvo en él los libros del gran psicólogo vienés Sigmund Freud⁶⁵¹, pilar del surrealismo, y en especial su libro *Interpretación de los sueños*. También este pequeño poema es un texto de amor homosexual, y además se interpreta que “preludia la salida liberadora hacia el Paraíso cubano” (Lorca viajará en efecto por esas fechas de Nueva York a Cuba).

En este poema se ve el intento de palabra performativa que desarrolla a lo largo del poema “ay”. Palabra que se hace carne a través de anotaciones directas, y que tiene que ver con esa pretensión de la vanguardia de dar importancia a la pronunciación de los vocablos. Y luego la repetición de la misma palabra se relaciona con esa estética contemporánea que reivindica la cosificación, la emancipación del objeto, y las compulsiones instintivas (con todo su efecto liberador).

⁶⁵⁰ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1982, p. 300.

⁶⁵¹ GIBSON, Ian: *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza-Janés, 1999, pp. 114-116.

1.1.2. La rosa

La visión lorquiana de la podredumbre social del mundo burgués, cambió el aspecto del uso de la rosa⁶⁵² y sus connotaciones véase nota a pie de página, que le rodea aparece simbolizada en el smoking y en la flor que se pudre en solapa de los trajes de los hombres de raza blanca de Nueva York, o en los trajes de los negros que trabajan de sirvientes. Esta flor podrida expresa, según Carlos Bousoño⁶⁵³, la falsa belleza del convencionalismo, y el rechazo a éste.

La imagen de la rosa⁶⁵⁴ tiene una aparición repetida a lo largo del libro pero es una rosa entre natural marchita y huidiza y una rosa industrial, química, signo de tortura y portavoz de dolor, una rosa deshumanizada, símbolo del mundo mecánico que perdió su humanidad, su esplendor, su aroma y su finura, que pone en evidencia un enfrentamiento constante entre civilización y naturaleza. Todo lo natural, lo vivo, es sacrificado y convertido en mercancía.

En el poema “El rey de Harlem”, agitadas y con miedo huyen de todo el paisaje violento en el cual viven, machacadas bajo las fuertes pisadas de los hombres y las máquinas, donde crece el conflicto entre los elementos de la naturaleza y la civilización y la industria:

⁶⁵² Véase II.1.1.2. La rosa y II.2.1.1. La rosa

⁶⁵³ BOUSOÑO, Carlos: _: “Metáforas lorquianas”, El País, 19 de agosto 1960.

⁶⁵⁴ SALAZAR RINCÓN, Javier: “Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, Revista de Literatura, LXI, 122, 1999, pp. 495-519.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire,
en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.⁶⁵⁵

Y sigue en el mismo poema de “El rey de Harlem” haciendo referencia sobre la naturaleza cambiada de la rosa convertida en una sustancia química en esta situación de desesperanza :

¡Hay que huir!,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química. (pp. 121-122)

Seguimos con “El rey de Harlem” donde el mismo paisaje desértico y desesperanzador donde el olvido y el amor también contribuyen a crear un gran desierto⁶⁵⁶:

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo
El amor, por un solo rostro invisible flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos sin una sola rosa. (p. 122)

La rosa como un arma de la epidemia, del cáncer moral y mortal que reproduce la civilización americana, que por su parte atacó a “El niño Stanton”, un arma afilada y hiriente de vidrio:

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.
El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la
epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas

⁶⁵⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 119.

⁶⁵⁶ CORREA, GUSTAV: “Significado de Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”, *Cuadernos Americanos*, Vol. CII, 1959, p. 365.

para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan,⁶⁵⁷

En otro poema del libro “Grito hacia Roma”, aparece la rosa entre los utensilios de la vida moderna en un ambiente sustancialmente urbano, y no como elementos de la naturaleza primitiva: como las agujas, y adquiere sus cualidades de herir como pequeñas espadas, reflejando la lucha de la naturaleza contra la civilización americana moderna:

Manzanas levemente heridas
por finos espadines de plata,
nubes rasgadas por una mano de coral
que lleva en el dorso una almendra de fuego,
peces de arsénico como tiburones,
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren
y agujas instaladas en los caños de la sangre,
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos,
caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
que untan de aceite las lenguas militares,
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
y escupe carbón machacado
rodeado de miles de campanillas. (P. 199)

En el mismo poema, Lorca evoca repetidas veces los rasgos arquitectónicos sobre todo aristas, ventanas⁶⁵⁸ que van impidiendo el contacto del ser humano con la naturaleza, la geometría de la ciudad aparta al hombre de ella, así aparecen los elementos químicos que destrozan la naturaleza y lo convierten en rosas de “azufre”:

Cuando empieza el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas
que vuelan en los trajes de los muertos,

⁶⁵⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 162.

⁶⁵⁸ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Geometría y angustia de Poeta en Nueva York”, *Monteagudo*, N° 58, 1977, p. 128.

diez rosas de azufre débil
en el hombro de mi madrugada.
Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria.⁶⁵⁹

Para Lorca, Nueva York no sólo se aparta de la naturaleza sino que es la madre de un sacrificio monstruoso de sangre⁶⁶⁰, animales, plantas con la rosa como representante omnipresente una escena bien dibujada y narrada en el poema de “Nueva York (Oficina y denuncia)” y tal como refleja su propio subtítulo es una denuncia clara y en voz alta de la gran urbe:

Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes. (p. 188)

En este epígrafe hemos analizado el tratamiento sensitivo que hizo Lorca de las flores, en especial, el lirio y la rosa en una paisaje sustancialmente urbano, hostil y no en una naturaleza amena.

⁶⁵⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 163.

⁶⁶⁰ FLYS, Miguel Jaroslaw: “Poeta en Nueva York: la obra incomprendida de Federico García Lorca”, *Arbor*, XXXI, nº 114, junio 1955.

1.2. El ojo-objeto surrealista

El ojo⁶⁶¹ como objeto es uno de los temas fundamentales del surrealismo en su tratamiento y en sus imágenes, apareció también en varias obras de Lorca posteriores al *Romancero gitano* véase nota a pie de página.

“La empresa surrealista tiende a provocar una revolución total del objeto.”⁶⁶² André Breton.

En el proceso de objetivación surrealista una de las partes del cuerpo que adquiere mayor relevancia es el ojo, que pasa a la categoría de objeto. De este modo, en *Poisson Soluble* (1924) de Breton, el ojo pierde su expresividad humana y se compara con gotas de lluvia:

“Mis ojos no son más expresivos que estas gotas de lluvia que con tanto placer recibo en el interior de mi mano.”⁶⁶³

El objeto más usado en la poesía surrealista lorquiana es por excelencia: el ojo. Las características de este ojo surrealista son: no es un ojo de una estética positiva sino un ojo sin pestañas repulsivo además nunca aparecen los dos, y siempre son ojos dañados o vacíos o desgajados. Los ojos siempre desempeñaron funciones expresivas que cumplen los ojos en la poesía lorquiana.

El libro se abre con el símbolo de los ojos, “Aquellos ojos míos de 1910” (Intermedio). En este poema y en otros semejantes,

⁶⁶¹ Véase II.1.2. Los ojos, II.3.1.1. El ojo objeto-surrealista, IV.2.2. Los ojos y IV.3.2. El ojo

⁶⁶² CIRLOT, Juan Eduardo: El mundo del objeto a la luz del surrealismo, Barcelona, Ánthropos, 1986, p. 7.

⁶⁶³ BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 103.

se convierten en “fuente de conocimiento o desconocimiento”; los ojos inocentes del poeta-niño no sabían que verían, que sentirían el dolor, tal y como ahora lo siente y ve el poeta adulto:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.⁶⁶⁴

Frente a esos primeros versos el poema termina con una estrofa en la que los ojos aparecen como pobres criaturas:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (p. 106)

Los ojos como objeto surrealista aparecen de manera casi obsesiva, ojos omnipresentes, que abarcan todo lo próximo, símbolos de la vida y de la conciencia del dolor y son los que mantienen al poeta con vida, como expresa :

“El ojo para los surrealistas perdió la facultad de la observación objetiva, y por lo tanto aparece repetidas se hace referencia a la necesidad de rasgarse el ojo.”⁶⁶⁵

Y podemos ver esta imagen en los siguientes versos de Lorca, donde insiste en la necesidad de mantener los ojos abiertos, y la obligación de mantenerlos abiertos en “Ciudad sin sueño”:

Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!
Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas.
No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 106.

⁶⁶⁵ PONT, Jaume: *Surrealismo y Literatura en España*, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, p. 64.

⁶⁶⁶ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 145.

Y en esta misma orientación, su ausencia (la ceguera) o el intento de anular la visión cerrándolos, provocará la muerte en “Cementerio judío”:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.⁶⁶⁷

En “El niño Stanton”, los ojos pasan a ser muros y las manos, ocupando un lugar predominante y central en todo el libro, desempeñando diferentes y distintos papeles⁶⁶⁸:

cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba. (P. 162)

Animales que se apropian de los ojos de otros animales heridos sangrando y agonizando, el ojo como espacio e instrumento para poder soñar:

Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.⁶⁶⁹
Fábula y rueda de los tres amigos

La pérdida, mutación, transformación del ojo, muy desarrollado por los surrealistas, se encuentra desde el primer poema, ojos vacíos de animales:

Emilio en la, yerta ginebra que se olvida en el vaso,
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.⁶⁷⁰
Fábula y rueda de los tres amigos

⁶⁶⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 192.

⁶⁶⁸ ROJAS, Carlos: “Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca», *Revue des Sciences Humaines*, 262, 2001, p. 149-161.

⁶⁶⁹ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 112.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, p. 110.

“El rey de Harlem” representa el fondo de un enfrentamiento directo del negro contra el medio social que lo oprime arrancando los ojos a los cocodrilos con una cuchara a través de una imágenes meta-reales de valores negativos entre tortura y sufrimiento:

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo.⁶⁷¹

En el mismo poema se refería a la cuchara como utensilio de opresión y castigo, una cuchara dura como objeto usado en el arrancamiento de los ojos:

Aquella noche el rey de Harlem, con una durísima cuchara
arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una durísima cuchara. (p. 120)

Ojos apagados, muertos en un ambiente hostil, observamos que el emblema de la ceguera y su relación con la muerte⁶⁷² es un tema muy significativo en la poesía de Lorca, por ejemplo estos versos:

Allí no llega la escarcha de los ojos apagados
ni el mugido del árbol asesinado por la oruga.⁶⁷³
Cielo vivo

En “Vaca”, se repiten a lo largo del libro los paisajes violentos, animales muertos o vivos y con los ojos entornados, adjetivo usado anteriormente en el *Romancero gitano*:

⁶⁷¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014., p. 117.

⁶⁷² SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 130.

⁶⁷³ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 156.

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con los ojos entornados.⁶⁷⁴

En “Oda a Walt Whitman” los ejemplos de ojos mutilados, dañados, vacíos que sufren una mutilación o desfiguración en este ambiente hostil son bastante numerosos:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y en terrazas (p. 205)

La importancia del papel del ojo como órgano humano y su función en el entendimiento de la realidad física es vital para la técnica surrealista:

“La función imaginativa de un órgano humano como es el ojo, ejerce un importante papel por su valor de objeto que aprehende la realidad física y, en sentido simbólico, también la metafísica.”⁶⁷⁵

En el poema Niña ahogada en el pozo escrito en verso libre, una característica formal del surrealismo, aparece el ojo como objeto de sufrimiento, en un ambiente de tragedia y angustia junto con la luz de la luna, presagio de muerte, y el agua estancada premonitorio de tragedia. Naturaleza y entorno se identifican con la muerte y la tragedia:

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
...que no desemboca.⁶⁷⁶
Niña ahogada en el pozo

El tema del conocimiento ocular y su poder lo utiliza Lorca en este poema “ Poema doble del lago Eden”:

⁶⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 164.

⁶⁷⁵ PONT, Jaume: *Surrealismo y Literatura en España*, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, p. 297.

⁶⁷⁶ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 165.

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo alfiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.⁶⁷⁷

En “Nocturno del hueco” Lorca también le concede a la mirada de los ojos el poder del movimiento:

No, por mis ojos no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,
en la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños. (p. 173)

El ojo es además el espacio donde se reflejan el conocimiento y la realidad física⁶⁷⁸:

Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas,
pero debajo de las estatuas no hay amor,
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo.⁶⁷⁹

Grito hacia Roma

La mirada adquiere corporeidad, sensibilidad y movilidad a lo largo del libro y en diferentes situaciones en “Danza de la muerte”:

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.⁶⁸⁰

Estas miradas lorquianas conceden al ojo poderes sobrenaturales, que están vinculados con el conocimiento:

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos
Y las brisas de largos remos
golpeaban los cenicientos cristales de Broadway. (p. 131)
Danza de la muerte

⁶⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 154.

⁶⁷⁸ MCMULLAN, Terence: «Federico García Lorca's Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition», BHS, LXVII, 1990, pp. 10-11

⁶⁷⁹ *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 200.

⁶⁸⁰ op. cit., p. 130.

Los ojos fuera de su espacio habitual aparecen en “Panorama ciego de Nueva York”:

El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de los otros sistemas.⁶⁸¹

El ojo humano ⁶⁸², órgano por el que se percibe el conocimiento de la realidad exterior y la sobrenatural, sale del lugar que ocupa en el cuerpo, animales e insectos sacan los ojos de sus órbitas a otros animales. Estas mutaciones y pérdida de los ojos aceptan múltiples interpretaciones, incluso positivas, porque con ellas los poetas adquieren la categoría de videntes, que en la tradición solían ser representados por ciegos, o de seres especiales dotados de conocimientos extra-sensoriales:

Noche igual de la nieve, de los sistemas suspendidos.
¡La luna!
Pero no la luna.
La raposa de las tabernas,
el gallo japonés que se comió los ojos,
las hierbas masticadas. (p. 182)
Luna y panorama de los insectos (Poemas de amor)

También el poeta solía atraer la atención hacia aquellos elementos que nublan o distorsionan la visión, como el cáncer de “El niño Stanton”, que:

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.
El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la
epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas
para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan

⁶⁸¹ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 147.

⁶⁸² GONZÁLEZ, Yara: “Los ojos en Lorca a través de “Santa Lucía y San Lázaro”, Hispanic Review, Vol. 40, 1972, Number 2, pp. 72-78.

tú buscaste en la hierba mi agonía,⁶⁸³

En “El rey de Harlem”, los ojos elemento importante en todo el libro, aparece con mucha insistencia, reflejando el sufrimiento y la opresión de los negros en la ciudad de Nueva York:

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!.

No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.⁶⁸⁴

En la obra de Lorca existe una curiosa tendencia a evitar la visión directa y a preferir la descripción de las cosas observadas indirectamente en sus formas reflejadas, de allí viene la importancia de los ojos y de los espejos como reflectores de hechos y sucesos. El poeta siempre prefiere percibir los sujetos alejándose de verlos directamente en sus poemas, optando por descubrirlo en términos de su diminuta representación reflejada en sus ojos.

⁶⁸³ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 162.

⁶⁸⁴ *Ibíd.*, p. 120.

1.3. El sueño

El sueño⁶⁸⁵ y las visiones oníricas forman parte de la poética surrealista y es un elemento fundamental en la creación de la obra literaria, hemos analizado este elemento en casi toda la obra lorquiana, véase nota a pie de página.

En los sueños y por extensión en estos textos oníricos del libro de *Poeta en Nueva York* son frecuentes el dolor y la falta de placer. Isidore Ducasse en *Les Chants de Maldoror* describe, por ejemplo, cómo un hombre, víctima de horribles pesadillas diurnas y nocturnas, sangra por la cabeza y las orejas:

“Oigo a lo lejos prolongados gritos del más punzante dolor. Esos mismos agregan que, tanto de día como de noche, sin tregua ni reposo, horribles pesadillas le hacen manar sangre de la boca y de las orejas.”⁶⁸⁶

Con el surrealismo había otra realidad que era tan real como la exterior, utilitaria y lógica, es la realidad de los sueños, de la fantasía, del juego espontáneo del pensamiento alejado de toda preocupación filosófica, estética y moral, una realidad negada e ignorada.

Para el poeta el surrealismo es un método a través del cual se puede alcanzar la evasión poética mediante los mundos del sueño y del subconsciente:

“Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los

⁶⁸⁵ Véase II.1.3. El sueño, II.2.1.2. El sueño, IV.2.3. El sueño y IV.3.3. El sueño

⁶⁸⁶ LAUTRÉAMONT, Conde de: *Obras completas*, edición de Aldo Pellegrini, Buenos Aires/Barcelona, Editorial Argonauta, 1978, p. 89.

sueños, el realismo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente por más poética de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades.”⁶⁸⁷

El surrealismo proclama el valor de la libertad, las pasiones, los deseos y los sueños del hombre por encima de todas las convenciones sociales y culturales, el surrealismo como movimiento representaba la oposición a la tendencia “deshumanizadora” dominante en las dos primeras décadas del siglo XX.

Por lo tanto, aparece como característica del surrealismo: la objetivación de lo espiritual. Dicha objetivación incluye temas como la vigilia y el sueño, la razón y la locura, lo objetivo y lo subjetivo, la realidad y la ensoñación tal como señaló Breton de que “sueño y realidad son dos estados aparentemente contradictorias se uniesen en una especie de realidad absoluta, de superrealidad.”⁶⁸⁸ Esta idea aparece también en su obra *“Les vases communicants”*: “sueño y vigilia son dos vasos comunicantes y no dos mundos disociados.”⁶⁸⁹

Nos remitimos a lo que declaró el propio Lorca alrededor del tema del sueño como técnica surrealista aunque no lo admitía:

“He cercado algunos días el sueño, pero sin caer del todo en él, y teniendo, desde luego, un atadero de risa y un seguro andamio de madera. Yo nunca me adentro en terrenos que no son del hombre, porque vuelvo tierra atrás enseguida y rompo caso el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa

⁶⁸⁷ GARCÍA LORCA: Obras completas, I, Gredos, Madrid, 1975, p. 1170.

⁶⁸⁸ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Edición de Aldo Pelligrini, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001.

⁶⁸⁹ BRETON, André: *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 33.

de pura abstracción, siempre tiene –creo yo– un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano.”⁶⁹⁰

Lo expresa Lorca claramente a lo largo del libro y en más de una ocasión, y le dedica un poema entero, refiriéndose al sufrimiento del ser humano: es un hombre psicológicamente destruido y apenado es una situación límite, sin escapatoria, ni olvido, ni sueño:

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido, ni sueño
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y el que teme la muerte la llevará sobre sus hombros.⁶⁹¹
Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)

En otra ocasión, el sueño aparece como símbolo negativo que rodea el amor de muerte:

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
Nuestro perfil sin sueño. (p. 177)
Ruina.

Es un sentimiento de angustia con el sueño como símbolo negativo⁶⁹², pero el poeta no dice su verdad, junto a la ilógica de las imágenes, el poeta a veces confiesa, o declara sus pensamientos más íntimos, sus reflexiones sobre la existencia

⁶⁹⁰ Respuesta-Manifiesto a Sebastián Gasch, citado en Rodríguez Pagán, Juan Antonio: *Así que pasan cinco años, una propuesta surrealista de Lorca*, Puerto Rico, Isla Negra, 2003, p. 67.

⁶⁹¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 143

⁶⁹² AGUIRRE, José María: “El sonambulismo de García Lorca”, *Bulletin of Hispanic Studies*. 1967. vol. XLIV, pp. 104- 110.

humana de una manera muy clara contradictoria a la incoherencia de las imágenes:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano!⁶⁹³

Poema doble del lago Eden

En el poema “Ciudad sin sueño”, el poeta evoca las criaturas de la luna que vagan, es decir los perros que acompaña al astro lunar. Nueva York simboliza el barrio alrededor del cual ronda la muerte, una ciudad sin sueño que no duerme nadie nunca:

No duerme nadie por el cielo. Nadie. Nadie.
No duerme nadie.
Las caricaturas de la luna huelen y rondan las cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder los hombres que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas
al increíble cocodrilo quieto abajo la tierna protesta de los astros.⁶⁹⁴

El poema termina con otro símbolo fúnebre:

Ya lo he dicho
No duerme nadie.
Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgos en las sienes,
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros. (P. 145)

En esta estrofa, el sueño⁶⁹⁵ simboliza la muerte, el musgo impide toda actividad mental y enseguida la ilumina el veneno y las calaveras.

El sueño es un elemento frecuente especialmente en *Poeta en Nueva York* junto con el pesimismo lorquiano es constructivo y

⁶⁹³ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 154.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, p. 143.

⁶⁹⁵ BACHELARD, GASTON: *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 27.

positivo que se basa en la fe, en el poder potencial del hombre que se manifiesta en una síntesis de contrarios como por ejemplo sueño-realidad en “1910 (Intermedio)”:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.⁶⁹⁶

La mula formando parte de la fauna que rodea al nacimiento de Cristo, evocada con un sueño de grandes abanicos, el sueño aparece como elemento negativo con signos de fatalidad:

Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
coronadas por vivos hormigueros del alba.
La mula tiene un sueño de grandes abanicos
y el toro sueña un toro de agujeros y de agua. (p. 149)
Nacimiento de Cristo

Poeta en Nueva York es la suma de una crisis personal, estética y al mismo tiempo social; es el adentro y el afuera aunados en un dialogo que exige respuestas, que busca razones, que interpreta y batalla; es una voz que de pronto descubre que Nueva York puede alcanzar rasgos universales, y si ello sucede, la vida y el amor sólo conocerán su reverso, en esta ciudad despiadada no hay más que muerte y sueño Oda a Walt Whitman”:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.⁶⁹⁷

El tema del sueño⁶⁹⁸ es predominante y omnipresente en toda la oda dedicada a Walt Whitman, que vive en sociedad hostil y violenta con todos sus símbolos negativos y agonizantes:

⁶⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 106.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, p. 206.

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?⁶⁹⁹
Oda a Walt Whitman

Y sigue a lo largo del poema desarrollando la imagen negativa del sueño en un ambiente adverso⁷⁰⁰, Lorca describe las reacciones de la psique en base de ciertas formas de asociaciones ligadas al sueño y al juego desinteresado del pensamiento:

¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo come tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes. (P. 205)

Para el poeta el surrealismo es un método a través del cual se puede alcanzar la evasión poética mediante los mundos del sueño y del subconsciente, se usan los elementos oníricos a condensarse y agruparse en diferentes sentidos:

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.⁷⁰¹

⁶⁹⁸ BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 98.

⁶⁹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Ed. María Clementa Millán, p. 204.

⁷⁰⁰ CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 219.

⁷⁰¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 205.

Hay una fuerte vinculación de muchas imágenes y sobre todo la presencia de una evidente ideología de cuna surrealista: rebeldía contra la sociedad y su moral reaccionaria que tienen aun su fondo clásico y popular en que la ruptura de la métrica tradicional, la renovación temática, el salto imaginativo de las metáforas y la potenciación del símbolo funcionan como ingredientes propios de una poesía visionaria. Esta misma escritura aleja la crítica contra el optimismo de la sociedad industrial, exaltando en cambio el derecho al amor en todas sus manifestaciones, la superioridad de la fantasía y del sueño:

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.⁷⁰²

Sigue el sueño como elemento negativo acechando al poeta, buscándolo junto con la muerte personaje principal de todo el poemario⁷⁰³ en “Poema doble del Lago Eden”:

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.
Me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios.⁷⁰⁴

Sin embargo en “Oda a Walt Whitman” el sueño adquiere un valor positivo, un elemento que hará que el gran personaje se identifique con la naturaleza siendo un río:

⁷⁰² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 206.

⁷⁰³ BALBONTIN, José Antonio: *Three spanish poets*, London, Alvin Redman, 1961, p. 65.

⁷⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 155.

Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.⁷⁰⁵

Como conclusión podríamos decir que la valoración surrealista de los sueños hizo que forme un tema bastante importante como repetitivo ya que constituye otra realidad, otra posibilidad de vivir tal como nos indica Juan Eduardo Cirlot:

“André Breton y sus seguidores no sobrevaloran los sueños por ser manifestación del deseo, sino principalmente por constituir otra realidad, fuera de la diurna habitual; realidad que posee una sintaxis de imágenes⁷⁰⁶ enteramente distinta, la cual es una fuente indudable de emocionalidad.”

El sueño y la ensoñación son temas del surrealismo que sirven a favor de la libertad tal como señaló Brian Morris:

“soñar como medio de escape hacia la libertad mental.”⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 204.

⁷⁰⁶ CIRLOT, Juan Eduardo: *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953, p. 255.

⁷⁰⁷ BRIAN MORRIS, C.: *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 50.

1.4. Los metales

Toda la obra lorquiana, y a lo largo de sus diferentes etapas, se caracteriza por el tratamiento de la fauna, la flora, la vegetación y los metales que constituyen un tema importante para el poeta y un reflejo del ambiente que le rodea. Hemos analizado algunos de estos elementos como la flora y los metales⁷⁰⁸ en el *Romancero gitano* y en otras obras lorquianas, véase nota a pie de página. En este epígrafe trazaremos su evolución con las técnicas surrealistas.

En este epígrafe se van a tratar los metales porque éstos han sido utilizados como soporte de organizaciones iniciáticas, y tienen por tanto relación con la magia, uno de los aspectos del surrealismo.⁷⁰⁹ En la “Exposition surréaliste á Paris” los objetos surrealistas se entendían de la siguiente manera:

“Esencialmente como objetos encontrados y transformados, u objetos mecánicos que funcionaban de modo simbólico.”⁷¹⁰

El aspecto positivo de los metales se fundamenta en la purificación y la transmutación. La transformación es uno de los hilos conductores de *Poeta en Nueva York*, libro en el que aparecen el zinc, el aluminio, el níquel o el estaño vinculados siempre a procesos de metamorfosis. Dicha metamorfosis es especial en *Poeta en Nueva York*, ya que reflejan los valores industriales opresores de la raza negra, por lo tanto en este libro adquieren valores negativos e inhumanos en la gran ciudad de Nueva York y

⁷⁰⁸ Véase II.1.4. Los metales, II.2.1.3. Los metales y II.2.2.1. Los metales

⁷⁰⁹ BRETON, André: *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1989, p. 23.

⁷¹⁰ ADES, Dawn: *El Dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, p. 55

en la vida de sus habitantes.

Según nos explica Ramón Xirau sobre el uso y el símbolo de los metales y el cambio adquirido en su uso:

“A los metales nobles de los libros anteriores al libro de *Poeta en Nueva York*, vienen a sustituirse los metales que sugieren usos industriales (aluminio, níquel) y hasta el objeto industrial mismo (alambre), “Nueva York de alambre y muerte” dice en la Oda a Walt Whitman. El poeta increpa a la ciudad, pero no sólo percibe la aridez agresiva de los metales, no permanece simplemente “en espera de la bala” (Grito hacia Roma, sustituto del puñal: los mismos se corroen y se oxidan y nos muestran sus ríspidas aristas (Danza de la muerte)”.⁷¹¹

Reproducimos los versos del poema “Danza de la muerte”, donde se menciona varios metales en el paisaje infrahumano de la ciudad de Nueva York:

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado;
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.⁷¹²

La ciudad de Nueva York no ofrece más que muerte y cieno representados en símbolos y valores negativos como el cierno y el alambre reproducidos en “Oda a Walt Whitman”:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?⁷¹³

Cabe mencionar que los metales, como por ejemplo el aluminio, en su mayoría dan reflejos de la luna símbolo

⁷¹¹ XIRAU, Ramón: *Mito y Poesía: ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*, Universidad Autónoma de México, 1973, p. 120.

⁷¹² *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 129.

⁷¹³ *Ibíd.*, p. 203.

omnipresente y dominante en toda la obra lorquiana, símbolo de la muerte. En “Poema doble del lago Eden” aparece el níquel metal de la dura industria inhumana que causa la muerte y lo presagia mezclado con la sangre, el aluminio ofrece la mirada fría, como si fuese la luna, que ve los ojos del poeta junto a los borrachos tirados por las calles:

Estás aquí bebiendo mi sangre,
bebiendo mi humor de niño pesado,
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los borrachos.⁷¹⁴

El libro ofrece una variedad de metales con valores negativos pero el níquel es el metal que apareció repetidamente a lo largo del libro de *Poeta en Nueva York* por su asociación con la industria y los objetos modernos, y las nuevas invenciones y herramienta⁷¹⁵ imagen ofrecida en el poema “Cielo vivo”:

Allí bajo las raíces y en la médula del aire
se comprende la verdad de las cosas equivocadas,
el nadador de níquel que acecha la onda más fina
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer. (P. 175)

En “Cementerio judío”, el níquel aparecía en clara imagen con referencia a la muerte con objetos no poéticos como las tijeras de los médicos en asociación con las calaveras⁷¹⁶, y como siempre la luna presente:

Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies

⁷¹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 153.

⁷¹⁵ ARAMGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 67.

⁷¹⁶ BABÍN, María Teresa: *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1963, p. 51.

la terrible claridad de otra luna enterrada.⁷¹⁷

En las multitudes de los negros⁷¹⁸, vuelve a aparecer el níquel junto a los modernos inventos como la radio, donde llora la naturaleza oprimida y los negros dolidos. La asociación del níquel con la radio nos representa la voz actual del poeta en contraste con su voz antigua, la de la felicidad. Dicha imagen está ofrecida en el poema de “Paisaje de la multitud que orina”:

Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones
angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas
y porque todavía en el suelo celeste de negras huellas
gritaban nombres oscuros, salivas y radios de níquel.⁷¹⁹

Algunos metales pasan por un proceso de evolución como por ejemplo el plomo, metal tradicional que apareció en el *Romancero gitano*⁷²⁰, y vuelve a aparecer con los mismos valores negativos en *Poeta en Nueva York* por ejemplo en el poema de “El niño Stanton”:

Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida. (p. 163)

El plomo como arma que se convierte en una bala y la misma bala adquiere un carácter más hiriente y árido de cuna surrealista:

“El poeta increpa a la ciudad pero no sólo percibe la aridez agresiva de los metales, no permanece simplemente “en espera de la bala” (Grito hacia

⁷¹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 190.

⁷¹⁸ “Poeta en Nueva York; alineación social y surrealismo, Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321, febrero-marzo 1977.

⁷¹⁹ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 137.

⁷²⁰ Véase III.1.3. Los metales

Roma, subtítulo del puñal: los metales mismos se corroen y se oxidan y nos muestran sus ríspidas aristas.”⁷²¹

En Nueva York la gente vive esperando la bala como expresa nuestro poeta en su poema “Grito hacia Roma”:

No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.⁷²²

En el poema “Muerte”, El puñal también aparece con su filo hiriente como agente de la muerte, que niega la libertad de vivir a hombres y animales sufriendo la metamorfosis de ser quienes no son para encajar en el ambiente y el entorno de la gran urbe americana:

Y el azúcar,
¡qué puñalitos sueña en su vigilia!
Y los puñales diminutos,
¡qué luna sin establos!, qué desnudos,
piel eterna y rubor, andan buscando! (p. 169)

El hierro está presente en “Grito hacia Roma” en forma de cadenas, y además de eso el poeta nos describe que sólo existe un futuro de esclavitud, de injusticia⁷²³, de desesperación y falta de libertad representada en las cadenas que se están forjando para los niños, no hay otro horizonte que el de la guerra y la gente desesperada que está esperando la muerte:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir. (p. 199)

En el poema “La aurora”, todos los aspectos de la naturaleza,

⁷²¹ XARIU, Ramón: *Mito y poesía, Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 76.

⁷²² MILLÁN, María Clementa: Poeta en Nueva York, op. cit., p. 200.

⁷²³ SCHONBERG, Jean Louis: Federico García Lorca, el hombre y la obra, traducción Aurelia Garzón del Camino, Méjico, Cía General de Ediciones, 1959, p. 19.

incluso la luz, están oprimidos y prohibidos en la ciudad de Nueva York, están enterrados por los elementos de dicha civilización materializada y mecánica, representados en las cadenas de hierro y el ruido:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.⁷²⁴

Los metales, de manera general, y el hierro, en especial, son signos de valor negativo, asociados a la muerte, como por ejemplo en el poema de “Danza de la muerte”⁷²⁵, en el cual ya no queda nada, es el tiempo de la muerte, pero, también, es el tiempo de la liberación ya que esta máscara es símbolo de otro tipo de muerte, la muerte que acabará con todos los elementos de la civilización deshumanizada y opresora:

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho. (p. 129)

En “Poema doble del lago Eden”, La hojalata, aunque es un metal tradicional y salió en el ambiente típico del gitano en el Romancero, Igual que el hierro y los demás metales, es de valor negativo, símbolo de la naturaleza deshumanizada y elemento de la civilización mecanizada; junto al talco son dos elementos acosadores y perseguidores de los que el poeta intenta escapar, y dejar de oír, porque representan la voz de la ciudad de Nueva York

⁷²⁴ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 150.

⁷²⁵ SCARPA, Roque E.; *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca*, Santiago de Chile, Editora Universal, 1961.

y al mismo tiempo la voz presa y atrapada del poeta, en contraste con su voz antigua, la de la felicidad:

Esos perros marinos se persiguen
y el viento acecha troncos descuidados.
¡Oh voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco!⁷²⁶

En “El rey de Harlem”, otro metal, también, signo de valor negativo, símbolo de la muerte, es el amianto que representa un material venenoso producto de una sociedad industrializada, que ha contaminado todos los aspectos de la vida, el agua, el aire y la tierra, y que es una fuerza perseguidora y acosadora que niega a los negros la libertad de vivir:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
cocinas.⁷²⁷ (p. 119)

Lorca ha utilizado más metales de valores negativos, casi todos símbolos de la muerte, fuerza acosadora y opresora de la libertad humana, como es el caso del "pedernal", esos versos representan la lucha entre la naturaleza y la civilización y la industria, el pedernal símbolo de la deshumanización o

⁷²⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 154.

⁷²⁷ *Ibíd.*, p. 119.

inhumanización⁷²⁸ a la cual nos somete la muerte:

Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.⁷²⁹

De esos mismos pedernales con los que se prende fuego al rozar con otros o con eslabones se habla en “El rey de Harlem”, donde el fuego duerme en los pedernales⁷³⁰. Se trata, como es bien sabido, de un poema que canta la sumisión de la fuerte raza negra al mundo de los débiles blancos y su futura rebelión contra la ciudad. En este compás de represora espera, los negros acumulan un manantial de rabiosa energía pero que aun se contiene, y se oculta:

Fuego de siempre dormía en los pedernales
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas. (p. 117)

Otro metal, también, signo de valor negativo, símbolo de la muerte, es el amianto que representa un material venenoso producto de una sociedad industrializada, que ha contaminado todos los aspectos de la vida, el agua, el aire y la tierra, y que es una fuerza perseguidora y acosadora que niega a los negros la libertad de vivir, es un metal frío, gran socio de la luna en el poema “El rey de Harlem”:

y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,

⁷²⁸ PRADAL, Gabriel: “La paloma y el leopardo, o lo humano y lo inhumano en la obra de Federico García Lorca”, Cuadernos Americanos, XVI, julio-agosto, 1956.

⁷²⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 136.

⁷³⁰ MILLÁN, María Clementa: “Hacia un esclarecimiento de los poemas americanos de Federico García Lorca ‘Poeta en Nueva York y otros poema’”, Ínsula, Año XXXVII, nº 431, octubre 1982, p. 325.

para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las
cocinas.⁷³¹

Como ha señalado Ramón Xiaru, los metales en *Poeta en Nueva York*, adquieren un nuevo significado y connotaciones más negativas:

“A los metales nobles de los libros anteriores al libro de *Poeta en Nueva York*, vienen a sustituirse los metales que sugieren usos industriales (aluminio, níquel) y hasta el objeto industrial mismo (alambre) “Nueva York de alambre y de muerte”, dice en la “Oda a Walt Whitman”. El poeta increpa a la ciudad pero no sólo percibe la aridez agresiva de los metales, no permanece simplemente “en espera de la bala” (Grito hacia Roma, subtítulo del puñal: los metales mismos se corroen y se oxidan y nos muestran sus ríspidas aristas (Danza de la muerte)”⁷³²

Se ha visto la presencia de los metales en *Poeta en Nueva York* y se ha comprobado que en la obra lorquiana hay un gran número de ejemplos de una variedad de metales, algunos que aparecieron en sus obras anteriores, especialmente las relacionadas con el gitano y su entorno. Además el acero, el mercurio, el amianto, el oro, el plomo, las láminas o el níquel que a veces adquieren connotaciones muy variadas, aunque algunos de ellos se ubiquen también en procesos de transformación como el acero, el hierro o el aluminio.

⁷³¹ GARCÍA Lorca, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 119.

⁷³² XIRAU, Ramón: *Mito y poesía: Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 100.

1.5. El color blanco- amarillo- rubio, el azul y el color negro

Los colores⁷³³ y los sustantivos y adjetivos cromáticos son un motivo frecuente en la poesía de Lorca que se fue desarrollando y adquiriendo nuevos matices artísticos, véase nota a pie de página.

Si se imagina un paisaje, un hermoso espacio de la naturaleza, y donde todo se transforma en plena libertad, el color se altera y por el desplazamiento de la sombra y de la luz, y hace que todos los elementos tiemblen y completen la ley del movimiento eterno y universal. El color ⁷³⁴ es un elemento fundamental en la pintura y al trasladarse al género lírico, enriquece la imagen poética. Y se sabe el gran papel que tuvo el surrealismo como movimiento artístico en la pintura y las artes plásticas en general. En el género poético, el color utilizado con frecuencia por un poeta llega a adquirir un carácter simbólico, proceso que, por otro lado, también puede darse en la pintura. Nuestro poeta le pasó lo mismo con el color verde que adquiere un carácter simbólico con valores positivos y negativos en la totalidad de su obra poética anterior a la influencia surrealista.

1.5.1. El blanco

En Lorca, y según la tradición popular, el color con el que se identifica la pureza, el amor, Dios, la belleza, el bien, es el color blanco pero no siempre es un color de positivo sino, a veces

⁷³³ Véase II.1.5. Los colores, II.2.1.4. Los colores y IV.I.3. Los colores

⁷³⁴ RUPERT CABALLERO, Allen: The symbolic Word of Federico García Lorca, Albuquerque University of New México Press, 1972.

también, es un color de valores negativos, moribundos, pálidos, y de la presencia de la muerte en la gran urbe americana.

Pedro Aullón de Haro mencionó en su libro la poesía en el siglo XX citando a Rimbaud la siguiente idea:

“Según Rimbaud, el predominio de una vocal en la palabra o en el discurso ejerce una acción inconsciente sobre el receptor con los siguientes correspondencias:

A amplitud, perfección, gravedad, totalidad, tragedia asociado con el color negro

E ser, estado, serenidad con el color blanco

I devenir, brillantez, ritmo, lo lírico, lo imaginario con el color rojo

O muerte, lo cerrado, lo inexorable, altura, orden con el color azul

U música, duración, suavidad, estudio con el color verde.”⁷³⁵

Por ejemplo en “Fabula y rueda de los tres amigos”, el color blanco amarillento refleja el estado de los tres amigos con valores negativos, entre alfileres y derribos, sufriendo un agudo dolor blanco⁷³⁶:

Lorenzo,

Emilio,

Enrique,

Estaban los tres quemados.

Lorenzo por el mundo de las hojas y las bolas de billar,

Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos,

Enrique por el mundo de los muertos y los periódicos abandonados.⁷³⁷

Se agrupan todos los elementos de color blanco y con valores negativos : la luna, la leche y la rosa:

Yo había matado la quinta luna

y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.

Tibia leche encerrada de las recién paridas

agitaba las rosas con un largo dolor blanco. (P. 110)

⁷³⁵ AULLÓN DE HARO, Pedro: *La poesía en el siglo XX hasta (1939)*, Madrid, Taurus, 1989, p. 55.

⁷³⁶ LARA POZUELO, Antonio: *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Madrid, Ariel, 1973, p. 91.

⁷³⁷ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 109.

En “El rey de Harlem”, el color blanco es un color ansiado, deseado por los negros para que se convierten en hombres de raza blanca, la borrachera con el licor fabricado por los blancos es una muestra de aculturación, incluso de alienación. Los negros han adquirido otro sistema de valores, otra civilización:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro;
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.⁷³⁸

En “Cielo vivo”, el poeta describe su estado entre el amor y las arenas y que allí encontrar el color blanco de alegría⁷³⁹:

Yo no podré quejarme
si no encontré lo que buscaba;
pero me iré al primer paisaje de humedades y latidos
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas.⁷⁴⁰

En el poema “Vaca” el grito fuerte y lastimero de dolor adquiere el color blanco con un valor negativo:

Su hocico de abejas
bajo el bigote lento de la baba.
Un alarido blanco puso en pie la mañana. (p. 157)

En “Vals en las ramas”, los elementos de la naturaleza descritas con el color blanco que simboliza la tranquilidad y la clama que ofrece un consuelo bondadoso, como en el caso del mar que difunde una emoción de silencio y claridad:

Cayó una hoja

⁷³⁸ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 120.

⁷³⁹ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen: *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.

⁷⁴⁰ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 157.

y dos
y tres.
Por la luna nadaba un pez.
El agua duerme una hora
y el mar blanco duerme cien.⁷⁴¹

En “Son de negros en Cuba”, vuelve a aparecer el color blanco de nuevo dentro del conflicto ente el mar y sus aguas y lo que simbolizan de libertad y la arena como símbolo negativo, opresora del mar y de las libertades, junto con la fruta muerta en un ambiente reinado por la muerte:

El mar ahogado en la arena,
iré a Santiago,
calor blanco, fruta muerta,
iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañavera!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.⁷⁴²

En un ambiente hostil reinado por la muerte aparece la cara moribunda de un niño pequeño en el poema “Vuelta de paseo”:

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.⁷⁴³

En resumen, el color blanco representa una ciudad irreal entre el paisaje aparentemente ecológico y el color blanco de nieve y el blanco de la iluminación publicitaria de Nueva York que tampoco responden a la realidad.

⁷⁴¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 213.

⁷⁴² *Ibíd.*, p. 217.

⁷⁴³ *Ibíd.*, p. 105.

1.5.2. El rubio-amarillo

El color blanco aparece asociado con el rubio, y el amarillo que están estrechamente ligados a la raza blanca por lo tanto analizaremos algunos ejemplos del color rubio-amarillo.

El poeta lanza a los negros una convocatoria a liberarse para que luchen, para que no pierdan su identidad cultural. Les invita a rechazar toda alienación, toda violación. Según él, no hay esperanza ninguna si no se elimina al blanco apartándolo de la escena, para salvar la naturaleza y con el fin de obtener la libertad. Esta salvación pasa por algunas vías de destrucción: “matar” al blanco y al “rubio vendedor de aguardiente⁷⁴⁴”, el poeta menciona una serie de símbolos ajenos a la civilización de los negros:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre.⁷⁴⁵

En el mismo poema, el lamento de los negros, su dolor cobra connotaciones de opresión. El negro busca por varios caminos la manera de alcanzar la alegría que conoce el hombre blanco. La lucha entre los negros se verifica por el contraste entre la sangre roja de los negros y la clorofila que corre por las venas de las mujeres rubias:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor, sangre furiosa por debajo de los pieles,
.....

⁷⁴⁴ ALBERTI, Rafael: “Federico García Lorca: Poeta en Nueva York”, Sur, Vol. IX, nº 75, 1940, p. 118.

⁷⁴⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 119.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos,
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.⁷⁴⁶

El color amarillo, en “Danza de la muerte”, se refiere siempre a valores negativos como la luz artificial de los edificios que reciben los negros y que les afecta los ojos:

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos.
De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.
El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico
Ignorantes en su frenesí de la luz original. (p. 130)

En “Ciudad sin sueño”, se refleja esa misma luz artificial en los ojos amarillos de los caballos⁷⁴⁷:

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.⁷⁴⁸

El color amarillo además representa lo civilizado, industrial, por ejemplo el sol está «dormido» en «Danza de la muerte», es decir, apagado por las luces artificiales de los titánicos edificios, este nuevo sol que reciben diariamente los neoyorquinos:

No es extraño para la danza
este columbario que pone los ojos amarillos. (p. 130)

Identifica mediante un salto metonímico, con el brillo dorado del dinero, el cual desvirtúa la verdadera vida —representada por

⁷⁴⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 121.

⁷⁴⁷ “El estímulo superrealista”, Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Curso 1968-1969, Madrid, Gredos, 1970.

⁷⁴⁸ *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 145.

los negros, que lloran «entre paraguas y soles de oro» “El rey de Harlem”:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro;
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines.⁷⁴⁹

A diferencia, en el paraíso de la vida verdadera y elemental, ensoñado por el sujeto lírico en «Norma y paraíso de los negros», los negros tienen lo luminoso humano.

⁷⁴⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 120.

1.5.3. El azul

El color es un elemento fundamental en la pintura que al trasladarse al género lírico, enriquece la imagen poética. Charles Baudelaire definió el color como:

“El acuerdo de dos tonos. El tono cálido y el tono frío, en la oposición de los cuales consiste toda la teoría, no pueden definirse de una manera absoluta; no existen más que relativamente.”⁷⁵⁰

A cambio del color blanco aparece el color azul se refiere a la inmensidad del mar o la grandeza del desierto por la noche, color de la belleza y la pureza, un color muy amado y querido por los negros al cual le dedico Lorca un poema: “Norma y paraíso de los negros” donde reina y el color azul y predomina el ambiente del poema:

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.⁷⁵¹

En el mismo poema aparece el color azul como sinónimo de libertad y bienestar, un azul universal que expresa más emoción, en “Norma y paraíso de los negros”, el poeta alude al paraíso de los negros utilizando el término “azul” que describe como un “azul crujiente”:

Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.⁷⁵²

⁷⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles: *Curiosidades estéticas*, Gijón, Júcar, 1988, p. 45.

⁷⁵¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 115.

Los negros odian el mundo blanco y aman la naturaleza, ellos se identifican con el color azul que les remite al paraíso. Y cabe señalar la ambivalencia del medio en que se encuentra el negro, un medio ligado a la tecnología (azul crujiente), y donde impera la naturaleza. Lo que da a entender que el negro está compartiendo una vida con la naturaleza.

El color azul el del mar y de los cielos, sinónimo de inocencia e ingenuidad, preso de la luz y del vuelo:

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.⁷⁵³

El azul que aman los negros porque les une a los elementos naturales en “Norma y paraíso de los negros”:

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.⁷⁵⁴

Sin embargo en “Danza de la muerte”, el azul con valor negativo aparece también en el libro, los millonarios blancos que chupan la sangre de los negros y les oprimen⁷⁵⁵:

¡Que no baile el Papa!
¡No, que no baile el Papa!
Ni el Rey;
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni constructores, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.
Sólo este mascarón,
este mascarón de vieja escarlatina,

⁷⁵³ *Poeta en Nueva York*, Edic. María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 116.

⁷⁵⁴ *Ibíd.*, p. 105.

⁷⁵⁵ ALVAR, Manuel: “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 433-434, julio- agosto 1986, Vol. I.

¡sólo este mascarón! (p. 133)

Y en “Ciudad sin sueño” el azul se convierte en un síntoma de una muerte fría y escalofriante⁷⁵⁶ en el ambiente violento y hostil de la ciudad de nueva York:

hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.⁷⁵⁷

En otro poema “Pequeño vals vienés” aparece el color azul como una herramienta de la muerte que va señalando sus víctimas para reconocerlos:

En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnalda de llanto. (p. 212)

En “Tu infancia en Menton” aparece el color azul como un caballo desatado, como símbolo de locura y de felicidad desenfrenada:

Allí, león, allí, furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterio.⁷⁵⁸

El color azul, repetidas veces, hace referencia a la sexualidad, a lo erótico con toda su fuerza, junto con otros elementos, tradicionales reflejos

⁷⁵⁶ ZARDOYA, Concha: “La técnica metafórica de Federico García Lorca”, Revista Hispánica Moderna, XX, 1954.

⁷⁵⁷ *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 145.

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, p. 108.

de lo erótico como por ejemplo el viento en “Norma y paraíso de los negros”:

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.⁷⁵⁹

A base de resumen, podemos decir que lo azul simboliza la plenitud alcanzada, el sueño, en cuanto evasión de ese compromiso y corolario de la muerte, aliena las potencias vitales del hombre en *Poeta en Nueva York*.

⁷⁵⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 116.

1.5.4. El negro

En cuanto al color negro, pues el color más predominante en el libro por describir el estado y la manera de ser de los negros, su sufrimiento, su opresión. En “Cementerio judío” muchos elementos de la naturaleza adquieren el color negro en apoyo a los negros, un color de fuerza, alegría, música, al contrario que el color negro de los trajes de los blancos⁷⁶⁰:

Las arquitecturas de escarcha,
las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas
en otoño, mojando las últimas vertientes,
se apagaban en el negro de los sombreros de copa.⁷⁶¹

En “Oda a Walt Whitman” el negro como color de la raza negra, será el símbolo de la llegada de la nueva vida, de la espiga y de la naturaleza frente a la raza blanca, los blancos de oro como referencia al mundo material y el dinero. La salvación será posible a manos de un niño negro que representa la inocencia, es la única esperanza:

y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.⁷⁶²

Como conclusión, el predominio cromático absoluto corresponde, como en casi todos los poemas de Lorca, al color negro que tiene, naturalmente, el valor casi universal de luto y muerte, asimismo se mezcla el color negro con un escenario oscuro inmenso en la penumbra más cerrada.

⁷⁶⁰ GARCÍA MOREHJÓN, Julio Federico: *García Lorca, la palabra del amor y de la muerte*, São Paulo, Cenaun, 1998.

⁷⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 2014, p. 190.

⁷⁶² *Ibíd.*, p. 208.

1.6. La presencia de las aguas y el mar

Desde las primeras obras de Lorca, el agua tuvo un lugar decisivo, y siguió manteniendo este papel hasta llegar al ciclo neoyorquino, hemos analizado la imagen del agua en el *Romancero*⁷⁶³ véase nota a pie de página.

El discurrir callado de las aguas se manifiesta y se oculta en el libro de *Poeta en Nueva York*. El agua⁷⁶⁴ corre siempre, el agua cae siempre, y concluye siempre en su muerte horizontal.

Es uno de los símbolos de gran importancia en la producción poética de Lorca, es un símbolo plurivalente porque en primer lugar es el principio y manantial de la vida, como elemento fecundador, pero es también un sueño y una llamada secreta a la muerte. Es decir, que podemos considerarlo como agente de acoso y de persecución. Pero hay una gran diferencia entre las aguas corrientes y vivas del río, el agua inquieta del mar, y el agua quieta o estancada en pozos, aljibes, cisternas y albercas⁷⁶⁵. Las primeras representan el lado positivo, aunque en algunos casos el mar y "**la mar amarga**" tienen implicaciones negativas como la pena y la amargura, mientras que las segundas simbolizan el otro polo, el negativo, pero también entre los dos polos existe una zona bivalente que implica a los dos polos.

El mar aparece como posibilidad incontaminado, pero también como algo oscuro que une vida y muerte, libertad y

⁷⁶³ Véase II.1.6. Las aguas, IV.2.4. Las aguas y IV.3.4. Las aguas

⁷⁶⁴ BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

⁷⁶⁵ BAREA, Arturo: *Lorca. El poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1956.

amenaza, tal como señala el propio Lorca:

“El mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la naturaleza (...) Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lagrimas... ¡Todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y quedarme como él, amargo, fosfórico, y desvelado eternamente.”⁷⁶⁶

Aparece el agua oscura como símbolo de la muerte, ya que el agua en este caso ha dejado de ser símbolo de la vida, o como agente de la vida y se ha convertido en agente de la muerte que acosa y quita la vida tal como le pasó al “El niño Stanton”:

Mi agonía buscaba su traje,
polvoriento, mordida por los perros,
y tú me acompañaste sin temblar
hasta la puerta del agua oscura.⁷⁶⁷

En el poema “La aurora” es la llegada de la luz, aunque ésta no sea recibida, y como tal connota la llegada del amor y la esperanza que no sabe recibir la ciudad. En dicho poema el agua aparece con sus valores negativos como símbolo de la muerte:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.⁷⁶⁸

En este poema, las lágrimas de los negros se unían el símbolo negativo de las reservas del agua podrida portadores de la muerte tanto para el ser humano como para los animales, especialmente para las palomas embajadoras de la paz. El agua está infectada, el aire está lleno de fango y contaminado por el

⁷⁶⁶ Carta dirigida a Melchor Fernández Almagro, citado en García Lorca, Federico: *Prosa 2, Epistolario, Obras VI*, Madrid, Akal, 1994, p. 832.

⁷⁶⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 162.

⁷⁶⁸ *Ibíd.*, p. 150.

humo de las fábricas y en un huracán de palomas negras bañándose en las aguas contaminadas del puerto.

En *Poeta en Nueva York* el agua es la vez símbolo de muerte y de destrucción. Dotada de semejante valor negativo, el agua se transforma en símbolo fúnebre. En el poema “EL rey de Harlem”, el agua simboliza un muro entre los blancos y los negros:

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro imposible
para el topo, la aguja del agua. (pp. 122-123)

Dicha agua retenida por el muro es un agua estancada, que refleja el símbolo de la muerte acuática, que trae conflictos al nivel del inconsciente. Cabe mencionar que las aguas y el mar como elemento poético aparecen en la obra anterior a nuestro libro.⁷⁶⁹

En el poema “Niña ahogada en el pozo”, el agua tiene un simbolismo múltiple⁷⁷⁰; el agua está siempre retenida, no circula y está sin salida. Si la pasión amorosa o vital en cualquiera de sus manifestaciones ha de consumirse sin entrega, si el deseo no consigue desembocar en un objeto que satisfaga sus necesidades primordiales, se apaga:

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho por el agua que no se desemboca.
...que no desemboca. (p. 165)

Y seguimos con el mismo poema, al fin, el agua está acompañada de violines sin cuerdas, o sea el agua del dolor, de muerte como los edificios deshabitados:

⁷⁶⁹ Véase III.1.6. Las aguas

⁷⁷⁰ ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995.

No, que no se desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca! (p. 166)

En “El rey de Harlem”, el agua, manantial de vida, se convierte en agua contaminada por dicha sociedad. Las fuerzas destructivas van en contra de la naturaleza:

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida. (p. 199)

En “Grito hacia Roma”, las generaciones venideras de niños sólo van a encontrar un millón de herreros forjando cadenas de hierro; sólo van a encontrar un futuro dominado por la falta de libertad; sólo van a encontrar a un mundo lleno de muerte, de enfermedades, de agua sucia y contaminada por los ácidos de la industria, porque en vez de la luz que llega del monte, llegan "**cloacas**" de agua sucia, contaminada con cólera⁷⁷¹. El agua de este mundo materializado ya no es un elemento de vida, puesto que, en vez de llevar esperanza y vida nueva, lleva enfermedades, aceites y residuos industriales:

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte;
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera. (p. 200)

El agua, como signo de valor negativo, aparece, otra vez en el poema de “Son de negros en Cuba”, asociada con el color negro, símbolo de la muerte, y también con la luna llena:

⁷⁷¹ BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago,
en un coche de agua negra
iré a Santiago. (p. 217)

Las aguas del mar sufrirán el mismo destino estarán
ahogadas por la arena por eso el poeta declara que irá a Santiago
en el “Son de negros en Cuba”:

iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
iré a Santiago.
Calor blanco, fruta muerta. (p. 218)

Otra imagen de suma importancia es la del agua que se ha
convertido en una imagen surrealista en forma de personificación
en el poema de “Vuelta de Paseo” donde se ve perfectamente el
valor negativo del agua neoyorkina contaminada con un adjetivo
que le niega su cualidad de mojar:

Con los animalitos de cabeza rota
El agua harapienta de los pies secos. (p. 105)

La personificación del mar es una de las imágenes más
logradas de Lorca, ya que la animación del mar refleja el
sentimiento de miedo que produce muchos agentes en casi todos
símbolos de la muerte y que al mismo tiempo acosa y persigue al
poeta . El mar aparece como una persona castigada, atada a un
árbol, y herida por los soldados en referencia a la violencia de la
Primera Guerra mundial ⁷⁷² reflejado en el poema “Iglesia
abandonada”:

Yo te nía un hijo que era gigante,

⁷⁷² BOUSOÑO, Carlos; ALONSO, Dámaso: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956.

pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.
Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles
para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos. (p. 126)

Cabe mencionar que el agua, a veces pero será muy pocos veces por causa del ambiente hostil de la gran urbe, aparece con valores positivos, como símbolo de la vida y la fertilidad, como símbolo de la lucha de la vida contra la muerte, tal como pasó en el poema “Ruina” aparece la arena como signo de valor negativo, símbolo de muerte y de miedo, en un conflicto con el agua, que es el símbolo de la vida y de la libertad :

Detrás de la ventana,
con látigos y luces se sentía
la lucha de la arena con el agua. (p. 176)

Incluiremos a la arena en este epígrafe ya que esta estrechamente unida al mar. La arena significa la inestabilidad, lo que no da fruto, la infertilidad y la imposibilidad de tener hijos. La arena tiene un simbolismo ambiguo, porque tiene una connotación positiva, al igual que negativa. Poeta en Nueva York, tiene generalmente un valor negativo como en “Tu infancia en Menton”:

Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.⁷⁷³

En resumen, el agua es el elemento transitorio entre el fuego y la tierra, y su destino es la muerte. Por eso la pena del agua es infinita, y quien se consagra al agua es un ser en vértigo continuo de conocimiento.

⁷⁷³ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 107.

1.7. La amputación

La amputación o mutilación, de larga tradición en todas las culturas y de origen ducassiano en el movimiento bretoniano, es una característica que hereda el surrealismo español. A lo largo del libro aparece la desfiguración y la mutilación del cuerpo seccionado: cabeza cercenada, manos cortados, por la muñeca, dedos rotos etc. Es un elemento constante en la obra lorquiana que apareció, prácticamente, en todas las obras estudiadas⁷⁷⁴, véase nota a pie de página.

En *Poeta en Nueva York* el poeta ofrece una cosmovisión surreal, basada en la rebeldía, la subversión, la denuncia social y sobre todo la crítica anti-urbana en un momento en que el tema de la ciudad, gracias a la afinación del futurismo y del cubismo, había sido elevado a símbolo del progreso moderno, tal como señaló Javier Pérez Baso:

“El uso arbitrario de imágenes y de símbolos incoherentes, la presencia de objetos surrealistas, amputaciones, mutilaciones y asociaciones oníricas, junto a metáforas de raíz tradicional, y ciertos temas recurrentes (protestas sociales, evocación del mundo de la infancia y reivindicación del amor íntimo), configuran un estado de exaltación que parece alcanzar la surrealidad de la poesía automática, pero que en realidad se distingue por su aspiración a la liberación del sujeto, lograda tanto a través de la invectiva y la rebeldía vanguardista cuanto mediante el abandono y la confesión íntima.”⁷⁷⁵

Podemos decir que “Nadadora sumergida”, “Suicidio en Alejandría” y “Amantes asesinados por una perdiz” se refieren a la

⁷⁷⁴ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, IV.2.5. La mutilación y IV.3.5. La amputación

⁷⁷⁵ PÉREZ BASO, Javier: *La vanguardia en España, arte y literatura*, Cris & Ophrus, Paris, 1998, p. 25.

muerte violenta y representan el mundo desmembrado y negligente de *Poeta en Nueva York*. También cabe decir que hay una serie de imágenes que van a volver a aparecer en el libro de *Poeta en Nueva York*. En las piezas en prosa, así como en poemas posteriores, los fragmentos de cuerpos animales o humanos simbolizan la dislocación espiritual.

En “Nocturno del hueco”, el poeta buscando imágenes extrañas, describe una cabeza cortada en una plaza solitaria escritorio manifestando su miedo a la nada:

En la gran plaza desierta
mugía la bovina cabeza recién cortada
y eran duro cristal definitivo
las formas que buscaban el giro de la sierpe.⁷⁷⁶

Las manos cortadas, el daño en los ojos, el sentimiento expresado alcanza el resto del universo⁷⁷⁷ que aparece también mutilado en “Vuelta de paseo”:

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos. (p. 105)

El poeta describe la angustia ante la amputación de los dos brazos y la ceguera de los ojos, aún así la amputación adquiere un valor positivo cuando los poetas pierden un miembro para mostrar cualidades sobrenaturales. En este sentido, existen antecedentes en la tradición occidental, donde el rey puede aparecer representado sin brazos, o el genio de la elocuencia es mudo o tartamudo “Cementerio judío”:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío, apretando los ojos,
se cortó las manos en silencio

⁷⁷⁶ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 172.

⁷⁷⁷ CANO, José Luis: *Antología de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

al escuchar los primeros gemidos. (p. 192)

En el poema de “Fábula y rueda de los tres amigos” aparecen dos imágenes del surrealismo que representan la desfiguración los ojos y las manos heridas muy frecuentes en la poética surrealista junto con la imagen del cadáver exquisito⁷⁷⁸:

Enrique,
Emilio,
Lorenzo.
Estaban los tres helados.
Enrique por el mundo de las camas,
Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos,
Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados. (p. 109)

En “Nacimiento de Cristo” vemos la imagen de los dedos amputados o cortados⁷⁷⁹:

Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.
El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los filos eternos de la madera rota. (p. 149)

En “Danza de la muerte” se advierte que los propios muertos son los que engullen sus propias manos en una clara imagen de mutilación y desfiguración:

Pero no son los muertos los que bailan,
estoy seguro.
Los muertos están embebidos, devorando sus propias manos. (p. 131)

La separación de la cabeza del tronco: las cabezas de los soldados moribundos despellejadas en una imagen clara de violencia y amputación, la idea de la decapitación queda bien reflejada en “Iglesia abandonada”:

⁷⁷⁸ RODRIGO, Antonina: *Lorca-Dalí*, Barcelona, Planeta, 1975.

⁷⁷⁹ CANO, José Luis: *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Yo vi la transparente cigüeña de alcohol
mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes
y vi las cabañas de goma
donde giraban las copas llenas de lágrimas. (p. 126)

El poema “Paisaje de la multitud que vomita”⁷⁸⁰ el propio poeta sufre la angustia y el dolor de la amputación de sus brazos sintiéndose impotente y resignado a la violencia de la ciudad:

Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes. (p. 136)

En el poema “Luna y panorama de los insectos” aparece el amor como una criatura mutilada con el pecho desfigurado:

Las muchedumbres en el alfiler.
El desnudo que amasa la sangre de todos,
y mi amor que no es un caballo ni una quemadura.
Criatura de pecho devorado.
¡Mi amor! (p. 183)

A modo de conclusión, aunque la mutilación de miembros del cuerpo descalifica y minora a quien la sufre, en general, y tiene por tanto un valor contradictorio; se ha comprobado que la presencia de la mutilación no siempre ha tenido una connotación negativa⁷⁸¹. Se han visto varios ejemplos de decapitación y de mutilación de pechos o brazos pero estas pérdidas en los textos señalados tienen un valor positivo, e iniciático.

⁷⁸⁰ VIDAL, H.: “Paisaje de la multitud que vomita”, “Poema de ruptura de la visión mítica en García Lorca, Romances Notes, X, 1969, nº 2.

⁷⁸¹ ANDERSON, Reed: *Federico García Lorca*, London, Macmillan, 1984.

1.8. Objetos no poéticos

El surrealismo presenta como válida una realidad “diferente” a la aceptada tradicionalmente, donde las relaciones entre los objetos están más en la mente y sentimientos del hombre que en las leyes objetivas del universo, como elemento importante en el movimiento surrealista hemos analizado los objetos no poéticos⁷⁸² en las obras escogidas para el análisis de temas surrealistas, véase nota a pie de página.

Para los surrealistas, la verdadera realidad no es la que vemos por nuestros sentidos sino la que el hombre puede construir en su interioridad, quebrantando las leyes de la realidad empírica. El sentido “disolvente” de las greguerías de Gómez de la Serna: aprehender aspectos muy determinados de la realidad, donde se manifiestan nuevas relaciones entre los seres basándose en “asociaciones” entre ellos no manifestadas hasta ahora. O sea que las greguerías como técnica literaria anterior al surrealismo y que utiliza la más técnica.

Los objetos fueron un elemento muy importante para los surrealistas, ya que creen en la igual dignidad de todas las cosas que se ofrece a nuestra experiencia. De allí aparecen en toda la poesía surrealista lo que se llama objetos no poéticos, según las declaraciones de María Clementa Millán⁷⁸³.

Aparece con frecuencia la imagen en que distintos objetos

⁷⁸² Véase II.2.2.3. Objetos no poéticos, II.3.1.3. Objetos no poéticos, II.3.2.2. Objetos no poéticos, II.3.3.2. Objetos no poéticos y II.3.4.2. Objetos no poéticos

⁷⁸³ MILLÁN, María Clementa: “Introducción”, *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 85.

de la realidad acosan al hombre en *Poeta en Nueva York* “Cementerio judío”:

Las barcas de los cementerios
que a veces dejan ciegos a los visitantes.⁷⁸⁴

En *Poeta en Nueva York*, Lorca lejos de glorificar la máquina, rechaza su hegemonía universal, reconociendo de algún modo que, y según Eduardo Subirats, “la expansión de los poderes técnicos de la industria significa, al mismo tiempo, la destrucción de los medios ecológicos de subsistencia, [y] que sus consecuencias sociales no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria.”⁷⁸⁵

Los objetos no poéticos que salen con frecuencia en la poesía surrealista: 1- los guantes, 2- los zapatos, 3- las máquinas, 4- Lavabos, 5- cáscaras de la naranja, 6- cáscaras de huevo, 7- ruedas, 8- polea, 9- ángulos. En la poesía surrealista aparecen una multitud de imágenes formadas por la yuxtaposición de objetos “no-poéticos”.

Con la intensidad de dichas imágenes como consecuencia de la acumulación, aglomeración, de estos objetos no poéticos. Como consecuencia de la “objetivación” del contenido psíquico en la visión aparece el espacio. Los objetos poéticos se perfilan en un espacio “aséptico”. Las visiones poéticas quedan suspendidas en este espacio, en el que se localiza una geografía tan ilógica:

⁷⁸⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 191.

⁷⁸⁵ SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985, p. 18.

esquinas, aristas, biombos, puestas, ángulos, desvanes, constituyen el escenario artístico.

Estos versos de “Oda a Walt Whitman” son representativos e ilustrativos a la vez:

Cuando la luna salga
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.⁷⁸⁶

Los elementos prosaicos de la vida doméstica, en “El rey de Harlem”, como por ejemplo el palo de la escoba, las cacerolas, los ralladores, etc. El uso de objetos no poéticos en la poesía de Lorca ha sido de gran aceptación porque su poesía es más plástica:

y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas. (p. 119)

El detritus⁷⁸⁷: objetos La basura como elemento destacable de un mundo en abandono, relacionado con la ciudad, aparece varias veces compaginando con el elemento de las multitudes⁷⁸⁸: excremento, inmundicia, basura, así describe el poeta a la multitud neoyorquina en “Grito hacia Roma”:

ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
ha de gritar como todas las noches juntas, (p. 201)

O la cuchara en “El rey de Harlem”, como objeto, puede simbolizar una civilización sumisa a una ciudad imperialista que

⁷⁸⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., pp. 202-203.

⁷⁸⁷ SANTOS TORROELLA, Rafael: “Los putrefactos” de Dalí y Lorca: *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, CSIC/Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1995.

⁷⁸⁸ Las multitudes elementos de la ciudad Véase III.1.9. La ciudad

tiene un poder absoluto:

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida.⁷⁸⁹

En “Poema doble del lago Eden”, hay un universo de objetos animados, especialmente el reloj⁷⁹⁰, que está atacando al poeta:

En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
La luna de castigo y el reloj encenizado. (p. 155)

Lorca hizo uso del collage con los objetos menos esperados. Ese objeto desarraigado, sacado de su marco habitual y desambientado que produce en el lector una gran sensación de desconcierto. Los objetos se mutilan y unen luego formando una realidad nueva con la combinación de lo fragmentado y sugiriendo fuertes imágenes. Esta técnica fue muy empleada en las artes plásticas adquiriendo un gran éxito. Aplicado a la escritura obtendríamos algo como lo que ocurre en “Cementerio judío”:

Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías
porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma,
porque uno tenía la rueda de un reloj
y otro un botín con orugas parlantes
y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas
y otro la uña de un ruiseñor que estaba vivo
y porque la media paloma gemía
derramando una sangre que no era la suya.⁷⁹¹

En el surrealismo español la repetición se relaciona con esa

⁷⁸⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., pp. 117-119.

⁷⁹⁰ SANTOS TORROELLA, Rafael: *La miel es más dulce que la sangre: Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1985; Dalí residente, Madrid, CSIC/Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1992.

⁷⁹¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 191.

estética contemporánea que reivindica la cosificación, la emancipación del objeto- El contraste en la obra de Lorca se va a relacionar no sólo con ese deseo de contraponer objetos de mundos opuestos del Surrealismo (asociaciones inconexas) sino también con la tensión dialógica:

Entonces, negros, entonces, entonces
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.⁷⁹²

La última estrofa del poema muestra los efectos destructivos que los objetos deshumanizados obran en el hombre. Sin embargo, no hay alegría para el ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento⁷⁹³. En “Nueva York. Oficina y denuncia”, García Lorca denuncia a menudo la muerte de millones de animales, muertos por las grandes máquinas 'para el gusto de los agonizantes':

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes.⁷⁹⁴

En “Oda a Walt Whitman”, la tecnología y la industrialización engendran una alienación en la que la máquina obra como eje destructor de la unión entre el hombre y la naturaleza:

Por el East River y el Bronx
los muchachos cantaban enseñaban sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas

⁷⁹² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., pp. 187-188.

⁷⁹³ GARCÍA LORCA, Federico: *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 508

⁷⁹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 200.

y los niños dibujaban escaleras y perspectivas. (p. 203)

Posteriormente, en “Oda a Walt Whitman”, vemos la misma línea temática dándole una forma antagónica:

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,⁷⁹⁵

la visión urológico⁷⁹⁶ es una de las mejores innovaciones de Lorca, no sólo añade un toque de frío cientifismo a la imagen, sino que deshumaniza la vida en armonía con el tema de la desnaturalización de la naturaleza. En este contexto aparecen guantes, goma, bisturí etc. en varios poemas del libro, por ejemplo en “Cementerio judío”:

Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies.
La terrible claridad de otra luna enterrada.
Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales
y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día. (p. 190)

Él mismo así lo advirtió en una conferencia: “Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas.”⁷⁹⁷

Los paraguas son objetos industriales que están esparcidos en el barrio de Harlem hasta punto que los negros no llegan a contrarrestar esta influencia, dan la espalda a sus raíces y acaban por enajenarse. “El rey de Harlem” es víctima de la tecnología igual

⁷⁹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., 203.

⁷⁹⁶ MCMULLAN, Terence : “Federico García Lorca’s Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition”, BHS, LXVII, 1990, pp. 15-18.

⁷⁹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1714.

que sus semejantes los negros:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro;
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines. (p. 120)

Como objetos no poéticos también tenemos el campo semántico del vestir por ejemplo los zapatos y el vestido como dos signos muy frecuentes en la poesía de Lorca y especialmente en *Poeta en Nueva York*. El hombre hueco también es un signo negativo, trajes sin cabeza, Oda al rey de Harlem, Hueco P. N. Y. 188. El vestido es un signo negativo puesto que cubre el cuerpo; representación del ideal humano de la vida edénica, en contacto directo con la naturaleza. El vestido para Lorca es el residuo artificial que queda después de haber desaparecido el elemento espiritual y natural en “Nocturno del hueco”:

*Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos,*⁷⁹⁸

El traje asimismo como vestimenta tiene las mismas connotaciones negativas en “El rey de Harlem”:

¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza! (p. 123)

A modo de resumen, en los poemas negros de *Poeta en Nueva York* aparecen los problemas de discriminación y los diferentes conflictos culturales que sufre el negro americano. Todo

⁷⁹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 171.

ello está imperativamente unido a otro factor: la pobreza. Respecto a estos poemas, Federico García Lorca dijo: “Yo quería hacer poema de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día o guiar el automóvil, o abrocharse el cuello almidonado, o clonarse el tenedor en un ojo, porque los inventos no son suyos.”⁷⁹⁹

⁷⁹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, Vol. II, op. cit., p. 346.

1.9. La ciudad

La ciudad de Nueva York ocupó una gran parte del libro, como elemento negativo, de destrucción, de muerte, de hostilidad, y de un gran peligro tanto por la naturaleza como para la humanidad, asimismo la ciudad⁸⁰⁰ es un elemento moderno utilizado por los surrealistas y apareció en otras obras analizadas, véase nota a pie de página.

Por lo tanto, la ciudad estará relacionada con el mito del origen y la caída. La ciudad de Nueva York está en espera de un apocalipsis final, y nuestro poeta es el profeta de dicha profecía apocalíptica. Para los elementos de la apocalipsis⁸⁰¹ de Nueva York véase la nota a pie de página.

El poemario se organiza basándose en la cosmogonía judeo-cristiana, este origen bíblico fue explicado por García posada quién proclama que el libro de *Poeta en Nueva York* gira:

“en torno al Mito de la Caída –la expulsión del Paraíso–, el Infierno, el Apocalipsis y la esperanza de un nuevo Paraíso.”⁸⁰²

Sin embargo la caída en Nueva York aparece asociada a una crisis existencial, la pérdida del ser y de la infancia, dos perdidas fundamentales en el poemario y que aparecen completamente destruidas por la vida en la gran ciudad tanto individual como colectivamente. Justamente de estas dos perdidas habla nuestro poeta en la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*:

⁸⁰⁰ Véase II.2.2.4. Crítica de la ciudad y IV.3.6. Crítica de la ciudad

⁸⁰¹ Véase III.1.22. Crítica y rechazo de la religión

⁸⁰² GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca, interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, p. 180.

“los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y bandidaje.”⁸⁰³

En el primer poema del libro “Vuelta de paseo” encontramos ya el primer síntoma de la una gran ciudad inconexa y desestructurada, la cual nos describió García Lorca en su conferencia-recita. Dicha ciudad es representa el escenario y la simetría del extravío del propio yo y que muestra en cada aparición su naturaleza contradictoria:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.⁸⁰⁴

En la gran urbe de Nueva York aparece el infierno allí situado. En 1933, nuestro poeta realizó una entrevista, en la cual García Lorca hizo la siguiente declaración sobre Wall Street:

“Impresionante por frío y por cruel. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu: mandas de hombres que no pueden pasar del tres, y mandas de hombre que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo terrible, pero sin grandeza.”⁸⁰⁵

El poeta había vivido las injusticias y desigualdades de la sociedad capitalista, mezcladas con su crisis individual y la colectiva de angustia, desorientación y miedo ante un mundo que

⁸⁰³ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas III. Prosa, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 164.

⁸⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Catedra, 2014, p. 105.

⁸⁰⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas III. Prosa, op. cit., p. 404.

ha perdido las raíces y el equilibrio. En el poema “Danza de la muerte” que según Menarini⁸⁰⁶ es “el texto emblemático del núcleo poético ‘social-apocalíptico’”, se anuncia el tono apocalíptico con el cual se profetiza la irrupción de la selva en la gran urbe norteamericana.

El poeta anuncia el triunfo de la selva natural y animal sobre la selva ideológico y mecánica tal como se nos anuncia el mascarón de África, símbolo de la naturaleza y el origen “cobras, ortigas, musgo, lianas”, llega a Nueva York, símbolo de la civilización y el mundo capitalista industrializado “números, oro, Bolsa”, para empezar la destrucción del mundo actual para formar un nuevo paraíso en “Danza de la muerte”:

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces.
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!
Tendida en la frontera de la nieve.
(...)
Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!⁸⁰⁷

La crítica a la ciudad capitalista, simbolizada en las monedas, sigue a lo largo del poema “La aurora”, lo tecnológico y lo mecánico de la ciudad destruye lo humano y lo natural. Lorca

⁸⁰⁶ MENARINI, Piero: “Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York” en Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 147.

⁸⁰⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., pp. 131- 133.

ofrece la imagen de la civilización tecnológica de la ciudad acabando con la luz del origen y el capitalismo financiero devora a sus víctimas, este triunfo de la selva en la gran ciudad y en su corazón financiero está condicionada con la decisión de los seres humanos; condicionada con una destrucción con claras implicaciones políticas, simbolizadas en “los fusiles”:

A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.⁸⁰⁸

Esos versos fueron explicados por Cano Ballesta, estableciendo una relación entre los dos bandos opuestos: la ciudad por un lado, y la naturaleza por otro:

“hay una relación inequívoca entre estos seres esclavizados, humillados a realizar trabajos degradantes, esos niños abandonados, y una casta de opresores que el poeta siempre identifica con los dueños del oro. Parece como si de modo más o menos expreso estuviera discurrendo en términos marxistas: dos clases enfrentadas de las cuales la una soporta el capital y la otra el trabajo.”⁸⁰⁹

En este contexto, la naturaleza acabará con la civilización tecnológica y restituirá el origen, y los explotados restablecerán la justicia social, esa profecía de un nuevo paraíso motiva que el yo poético asuma de manera clara la retórica del profeta. En los versos de “Nueva York. Oficina y denuncia”, se ve claramente el particular paralelismo que se establece con Cristo⁸¹⁰.

⁸⁰⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 150.

⁸⁰⁹ CANO BALLESTA, Juan: “Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-434, p. 217.

⁸¹⁰ Véase III.1.22. Crítica y rechazo de la religión

El poeta como profeta véase nota a pie de página, así también lo explica Menarini:

“víctima involuntaria y predestinada a ser sacrificada por y en nombre de una sociedad que lo rechaza; después, cuando se ha producido la identificación, inicia su ‘vida pública’, con la consiguiente anunciación de la llegada de un nuevo reino; por fin acoge, ahora sí voluntariamente, el papel de víctima sacrificial como testimonio de la autenticidad de su mensaje.”⁸¹¹

Dice Lorca en “Nueva York. Oficina y denuncia” el yo poético de la retórica del profeta:

yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.⁸¹²

José Luis Frontín nos explica la importancia que tiene la metrópolis y sus componentes para los surrealistas:

“Los surrealistas son partícipes de una moderna sensibilidad compartida con cubistas, expresionistas y futuristas, una sensibilidad que no se evade de la auténtica geografía del hombre contemporáneo- la metrópolis- sino que la exalta. El descubrimiento del potencial surrealista de la naturaleza, influencia lorquiana, no será comprendido hasta la llegada de Dalí en 1929. La calle donde todo es posible, a condición de poseer el espíritu alerta y en un estado de plena disponibilidad en cualquier lugar y momento. Otro escenario vinculado a las calles es la ciudad escenario de la mística de los encuentros y del azar objetivo”⁸¹³

En “Paisaje de la multitud que orina” Lorca hace referencia a las calles de la ciudad “desfiladores”:

⁸¹¹ MENARINI, Piero: “Introducción”, Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca, Madrid, Austral, 1998, p. 23.

⁸¹² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 189.

⁸¹³ GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis: *El surrealismo: entorno al movimiento bretoniano*, op. cit., p. 85.

en los desfiladeros que resisten
el ataque violento de la luna.⁸¹⁴

En consonancia con la actitud asumida por las vanguardias estéticas, la ciudad se convierte para Lorca en un teatro, y la vida metropolitana en el espectáculo que allí se representa.

Javier Bazo señala el ambiente de la España rural en la cual vivía García Lorca antes de su viaje a la gran urbe norteamericana Nueva York:

“El poeta ofrece en este libro una cosmovisión surreal, basada en la rebeldía, la subversión, la denuncia social y sobre todo la crítica antiurbana, en un momento en que el tema de la ciudad, gracias a la afinación del Futurismo y del Cubismo, había sido elevado a símbolo del progreso moderno.”⁸¹⁵

En “Panorama ciego de Nueva York”, podemos ver claramente, que Lorca hace una descripción de la ciudad, como él la logra percibir en ese momento:

en una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,
es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz, (p. 148)

El tema de la ciudad, como lugar amenazante para el hombre, amargura del habitante de la gran ciudad. La amenaza de la ciudad se extiende a sus multitudes. La multitud es uno de los personajes principales en *Poeta en Nueva York*, donde también existe este ritmo despiadado de una “Ciudad sin sueños”. María Clementa Millán⁸¹⁶ había señalado que Lorca ha leído “*Manhattan*

⁸¹⁴ García Lorca, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 137.

⁸¹⁵ PÉREZ BAZO, Javier: *La vanguardia en España: Arte y literatura*, Paris, Cris & Ophrus, 1998, p. 55.

⁸¹⁶ MILLÁN, María Clementa: “Introducción” *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, op. cit., p. 56.

Transfer John Dos Passos y *Metrópolis* película de Fritz Lang, *Sin novedad en el frente* Eric M. Remarque, novela.”

Para el poeta, Nueva York fue una ciudad de números, y de colectividades. Poco se alude al individuo sino a lo colectivo negros, niños, marineros, soldados, etc. Vemos, en “Grito hacia Roma” que para el poeta el trabajo que se efectúa en la ciudad la mayor de las veces resulta ser inhumano:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.⁸¹⁷

La ciudad, a lo largo del libro, aparece como una gran pesadilla donde no hay salida. El vomito o vomitar es una sensación física que exterioriza un sentimiento y expresa a la vez un cierto matiz repulsivo, lo dotó el poeta de una animación repugnante. Y es un tema muy frecuente en la poesía surrealista y de manera especial en la poesía de Lorca, donde el poeta-profeta no podía hacer nada:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes. (p. 136)

Asimismo en varios poemas como por ejemplo “Paisaje de la multitud que vomita, el poeta consiguió: “objetivar un contenido espiritual, actividades fisiológicas: orina, vomito, escupe.”⁸¹⁸:

⁸¹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., pp. 199-200

⁸¹⁸ MILLÁN, María Clementa: “Introducción”, op. cit., p, 70.

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita!. No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.⁸¹⁹

La objetivación sigue en “Paisaje de la multitud que orina”:

y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un
gemido
en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas.⁸²⁰

La saliva también de connotación negativa como expresión
de ese mundo negativo asociados con la multitud que orina:

Lloraba el niño del velero y se quebraban los corazones
angustiados por el testigo y la vigilia de todas las cosas
y porque todavía en el suelo celeste de negras huellas
gritaban nombres oscuros, salivas y radios de níquel. (p. 137)

La contemplación de la ciudad provoca en Lorca una
sensación de absoluta soledad entre la multitud, de ahí que
muchos de sus poemas lleven implícito en su título esta palabra;
“Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que
orina”; la soledad provoca dolor y ese vómito no es más que una
manifestación del sufrimiento y un anuncio de la muerte. Lorca ve a
Wall Street⁸²¹ como un enorme mascarón podrido de dinero y
ansioso de poder, que baila hacia la muerte “Danza de la muerte”.
La gran urbe se transforma a los ojos del poeta, en una selva

⁸¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, “Paisaje de la multitud que vomita”, op. cit., p. 135.

⁸²⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, “Paisaje de la multitud que orina”, op. cit., p. 138.

⁸²¹ AÑEZ, M. E.: “Interpretación de algunos aspectos de Poeta en Nueva York”, *Anuario de Filología*, Vol. IV, 1965.

donde lo que prima es la ley del más fuerte, la del más poderoso, y que está abocada hacia una destrucción llevada a cabo por el mundo vegetal.

Como conclusión, Poeta en Nueva York tal como señala Gustavo correa significa “un cambio radical en la actitud del poeta ante el cataclismo y hundimiento espiritual que significa su visión de la ciudad norteamericana.”⁸²² Asimismo hay que añadir que la ciudad de Nueva York le transmitió una enorme desesperación y una sensación de estar constantemente perdido, que sumó a la desorientación personal en la que se encontraba y le hará concebirla como una ciudad cruel y violenta tal y como escribe en una carta a su amigo norteamericano Cummings:

“...no te olvidarás de este poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna.”⁸²³

⁸²² CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 45.

⁸²³ GIBSON, Ian: *Federico García Lorca II, De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Óptica, 1987, p. 21

1.10. Los animales

Federico García Lorca plasma la crisis que la ciudad de Nueva York le provoca: una ciudad sugestiva, intensa, que, como sabemos, ha sido descrita por autores de diversas nacionalidades, interesados en plasmar el “caos físico-espiritual de la urbe” y “los miedos y fantasmas” que genera tal como señaló Ortega López⁸²⁴. En todo caso cabe mencionar que el desarrollo que alcanza el bestiario⁸²⁵ de Lorca tiene sus antecedentes en los poemas de prosa, véase nota a pie de página.

De ahí que, en principio, consideremos que estamos ante un texto plurivalente, el cual se inscribe —por méritos propios— en la mejor tradición de la llamada literatura de protesta, opinión respaldada por el simbolismo en esa obra lorquiana que explicó Arango:

“El simbolismo en este libro es completamente diferente del resto de su obra poética, el simbolismo evoca una realidad concreta y objetiva. Una serie de símbolos diferentes, dan la expresión funeral de Poeta en Nueva York. Este libro expresa en símbolos la realidad trágica del mundo moderno: la mecanización de la muerte. Aquí la muerte no tiene ornamentos retóricos, ella es libre, real, trágica: como un presentimiento lleno de angustia y dolor permanente”⁸²⁶

⁸²⁴ ORTEGA LÓPEZ, José: “La ciudad de Nueva York en la poesía moderna norteamericana”. REDEN 14, 1997, pp. 55-91.

⁸²⁵ Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, IV.1.6. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

⁸²⁶ ARANGO I., Manuel Antonio. “El simbolismo como elemento de protesta en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca”. EN: FLITTER, Derek, coord., Del romanticismo a la guerra civil. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham: Asociación Internacional de Hispanistas, 1998, pp. 57-65.

Francisco Javier Díez de Revenga, habla del modo en que García Lorca presenta la naturaleza en *Poeta en Nueva York* e insiste en que si ella revela alguna significación particular es la de la entelequia perdida, confinada al perímetro de los recuerdos, o al de un mundo no productivo, que se debe dinamizar:

Lorca, criado [...] al aire libre, vive en Nueva York una experiencia totalmente negativa, motivada sustancialmente por la opresión de la civilización que marca el ritmo de la gran ciudad. Como otros poetas de su tiempo, de nuestros días, Lorca se rebela como puede contra este mundo moderno e inhumano, y para ello recuerda los elementos de la naturaleza que le son familiares, destruyéndolos o dándoles una dimensión destructiva, completamente nueva. Así, el mundo animal y el vegetal, que tantas veces habían servido a García Lorca, en algunas ocasiones como elementos de ambiente y —¿por qué no decirlo?— costumbristas, y en otras como portadores de un contenido simbólico profundo, se convierten ahora en un universo completamente distinto. Lorca, en *Poeta en Nueva York*, se sirve de una variada fauna, real o mítica, visionaria o simbólica, para significar lo destructivo de la civilización mecánica neoyorkina. Desde las cobras a los cocodrilos, desde las ardillas a las vacas nocturnas, desde los más diversos insectos a los pájaros desgarrados, Lorca nos va demostrando la fragilidad que siente frente a la civilización de la máquina, la arquitectura y la geometría. Otras veces el poeta se servirá de los animales [...] para castigar al hombre, para demostrar que la mayor bestia es precisamente la humana presuntamente más civilizada.⁸²⁷

Buscamos destacar el uso que García Lorca hace del elemento animal, justamente cuando lo concibe como parte de un engranaje social a veces cruel y, a veces, desestabilizador. Y mirado con detenimiento dicho elemento supone la expresión máxima del mundo natural, muy en especial desde el momento en que encarna lo instintivo, lo indeliberado, oposiciones precisas al activismo metódico del yo, e intentaremos trazar un bestiario crítico

⁸²⁷ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "Geometría y angustia de *Poeta en Nueva York*", Monteagudo 58, 1977, pp. 41-47.

surrealista, el mismo que utiliza para detallar las características perceptibles de los animales.

Nos habla Miguel García-Posada, de que “el bestiario [garcíalorquiano] es amplísimo” habría que indicar que García Lorca incorpora el bestiario en su crisis existencial:

“y no en balde, en su primera obra teatral el poeta se refiere al advenimiento del reino de los animales y de las plantas. Dentro de la fauna, ocupa el caballo un lugar de excepción. En verso o en prosa, en poesía o en teatro, el caballo domina la obra lorquiana. Su galope se escucha en el *Romancero gitano*, pero también en *Poeta en Nueva York*; se siente su galopar en *Bodas de sangre*, pero también en *El público*.”⁸²⁸

En esto del bestiario Lorca es del todo superrealista, tanto en el odio a la civilización humana como en lo que a utilización de animales se refiere. Virginia Higginbotham⁸²⁹ ya demostró cómo Federico está íntimamente ligado, por su *Poeta en Nueva York*, a la ficción y pasión animalísticas de *Les chants de Maldoror* de Lautréamont⁸³⁰.

En los textos de *Poeta en Nueva York* que revelan el giro perceptivo del creador, textos en los que se precisa el cataclismo de la experiencia vital y la “disociación de la personalidad” como apunta Torres Barrado⁸³¹. Así, se explica el que en “1910 (intermedio)” o “Nocturno del hueco” (perteneciente al apartado VI de *Poeta en Nueva York*, intitulado “Introducción a la muerte

⁸²⁸ GARCÍA-POSADA, Miguel: “Introducción”. EN: GARCÍA LORCA, Federico. Obras II. Poesía 2. Madrid, Akal, 1989.

⁸²⁹ HIGGINBOTHAM, Virginia: “Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*”, en Federico García Lorca, *El escritor y la crítica*, Ed. de I. M. Gil, Ed. Taurus, Madrid, 1973, pp. 237-248.

⁸³⁰ Véase I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

⁸³¹ TORRES BARRADO, Cristina: “Lorca y *Poeta en Nueva York*. Amor y muerte de un poeta”, *Archivo y Biblioteca de Pureza Canelo* V. 75, 2012, pp. 141-165.

(Poemas de la soledad en Vermont)”), García Lorca describa situaciones ¿extrañas? como las de que al ver “enterrar a los muertos” su “corazón” tiemble “arrinconado como un caballito de mar” y el “Yo” (su “Yo”) experimente “el hueco blanquísimo de un caballo / crines de ceniza⁸³²”.

Es viable insistir en que García Lorca nos presenta los efectos de un trasfondo fáunico ⁸³³ en pos de declarar su dolor e incomodidad: incomodidad, se entiende, que lo mantiene en un estado de tensión permanente, próximo al de la locura, y lo obliga a escribir —aludiendo al bestiario— situaciones como las de que los testigos de su asesinato en “Vuelta de paseo”:

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos. (p. 105)

Pensamos que más casos de esta discursividad son los poemas “Tu infancia en Menton”, texto en el que García Lorca apunta al ruiñón que suele ser un animal con carácter negativo dentro del bestiario de *Poeta en Nueva York*:

Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiñón enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos. (p. 107)

Pasamos a otro poema “La aurora”, en el que el poeta plantea que descubre que el alba, negada, oprimida y con valores negativos, posee :

⁸³² MILLÁN, María Clementa, “Introducción”. EN: García Lorca, Federico: *Poeta en Nueva York*. Madrid, Cátedra, 2003.

⁸³³ ROJAS, Carlos: “Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca”, *Revue des Sciences Humaines*, 262, 2001, pp. 152-153.

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.⁸³⁴

En “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, texto a través del cual aborda el tema de la enfermedad (el cáncer), aparece el perro que es animal negativo para el poeta. nos recuerda la obsesión que Lorca y Dalí tenían con los canes, a los que se relaciona con la libido y la muerte (y aquí podríamos hablar de la influencia de los Cantos de Maldoror, de Lautréamont⁸³⁵, y del terror a morir que sentían los dos artistas al cual le tiene casi una junto su amigo Dalí:

Amigo,
levántate para que oigas aullar
al perro asirio. (p. 175)

En el poema “Ciudad sin sueño”, el poeta evoca las criaturas de la luna que vagan, es decir los perros que acompaña al astro lunar. Nueva York simboliza el barrio alrededor del cual ronda la muerte:

No duerme nadie por el cielo. Nadie. Nadie.
No duerme nadie.
Las caricaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas. (p. 143)

Nuestro poeta les dedica un poema entero a los insectos, los insectos suelen ser elementos negativos porque se sustentan en lo podrido, lo putrefacto como las hormigas y las moscas “Luna y panorama de los insectos”:

⁸³⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 150.

⁸³⁵ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

Y la luna.
Pero no la luna.
Los insectos.
Los insectos solos,
crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados,
y la luna
con un guante de humo sentada en la puerta de sus derribos.
¡¡La luna!! (p. 184)

Las hormigas constituyen un elemento agresivo para el hombre, contiene significado de violencia para Lorca por ejemplo aparece en el poema de “Ciudad sin sueño” como:

las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.⁸³⁶

También tienen una significación negativa con carácter violento como amenazas de la vida en “El niño Stanton”:

con un hermano bajo los arcos,
y otro comido por los hormigueros, (p. 162)

El elemento animal se relaciona con el planteamiento literario que García Lorca desarrolla a lo largo de Poeta en Nueva York: un planteamiento en el que, definitivamente, se impone el uso de un “nuevo lenguaje”, que borra “las fronteras entra la realidad y el sueño”⁸³⁷

En ese sentido, nos parece que un texto emblemático, que traspira confusión por doquier, es “El rey de Harlem”: poema donde los significados habituales desaparecen y en su lugar surgen otros de alta y compleja sugestión. Miguel García Posada dice de este poema:

⁸³⁶ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 145.

⁸³⁷ ORTEGA, José: “García Lorca, Poeta social “los negros” Poeta en Nueva York”, Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321, febrero-marzo 1977, p. 67.

“Por el contrario, en el plano de las sustancias, de la ideología, de la cosmovisión, el surrealismo ha fecundado la poesía neoyorquina. El grito de rebeldía radical que aquí suena, no es separable del clima revolucionario desencadenado por los surrealistas. La reivindicación de la realización plena de todos los instintos humanos y, por tanto, del sexual, en busca del hombre integral, no aplastado por la civilización, proclamado por el surrealismo, tiene su paralelismo riguroso en el panteísmo erótico de Lorca”.⁸³⁸

En los versos del poema “El rey de Halerm”, aparece todo el bestiario de Nueva York -avispas, salamandras- agresivo, violento en conflicto con el poeta y la urbe americana: “Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.” “y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso” “y una pila de Volta con avispas ahogadas.” (p. 120)

Otros poemas que revelan esta discursividad son: “Iglesia abandonada (Balada de la gran guerra)”, en el que García Lorca apunta que comprendió que su niña era un pez, los peces suelen tener sentido negativo:

comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas.
Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!
Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.⁸³⁹

El lenguaje literario de Poeta en Nueva York es la demostración de un uso heterodoxo del idioma, en el entendido de que las convenciones se dejan de lado a fin de favorecer la

⁸³⁸ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, D. L., 1982 .p. 66.

⁸³⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 125.

presencia del elemento animal: elemento constante que no sólo forma parte de las transformaciones sino también de las afiliaciones lingüísticas del autor cada vez que admite que la palabra social (la palabra de los demás⁸⁴⁰) es una palabra pervertida, excluyente, que cercena el sentido original.

Otra modalidad de este bestiario que conviene subrayar es la del nexo violencia-animal: modalidad, señalada por María Clementa Millán, que resulta necesaria para otorgarle “más patetismo a los temas”, ya de por sí fuertes y brutales e influidos por “importante confesión poética como principal vehículo expresivo el gran símbolo”⁸⁴¹. El nexo violencia-animal es un nexo productivo, por cuanto favorece la consolidación de los objetivos que el poeta intenta alcanzar: entender el caos general de las cosas y, de paso, subrayar el sufrimiento del ente fáunico, visto como parte de ese conjunto de seres vivos que soportan el acoso de la humanidad.

“Nueva York (oficina y denuncia)”, en el que se resalta la muerte sistemática —y abrumadora— de muchos animales, como consecuencia de la ciudad industrializada y maquinizada:

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes.
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
(...)
Los patos y las palomas

⁸⁴⁰ ORTEGA, José: “García Lorca, Poeta social “los negros” Poeta en Nueva York”, Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321, febrero-marzo 1977, p. 80.

⁸⁴¹ MILLÁN, María Clementa: “Introducción”. op. cit., p. 75.

y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones;
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.⁸⁴²

En la mayoría de los poemas, se presenta un planteamiento básico: que la civilización es destructiva; ésta ataca a los más débiles para después atacarse a sí misma, como si estuviera predestinada a engendrar, únicamente, y con recurrencia, “imágenes de la muerte, formas corporales disueltas y líquidos como la sangre y el vómito” destructiva que favorece el bienestar urbanístico-económico, a cambio de la implantación del “dolor” descripción hecha por David Richter⁸⁴³.

Como conclusión, García Lorca introduce un bestiario personal, que, más que ordenar la representación del animal, exhibe su crisis, su dificultad, manifestada en el ninguneo y la liquidación, en el sometimiento y la nulidad. Tan es así que cada vez que el granadino alude al ser no humano alude —en realidad— al ser diezmado, al ser sometido, que aparentemente carece de importancia en el desarrollo cotidiano de la “civilización”. Asimismo cabe mencionar que todos estos animales e insectos juegan un papel importante en la metamorfosis⁸⁴⁴ del cuerpo humano, que comentaremos en otro epígrafe.

⁸⁴² GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 187- 188.

⁸⁴³ RICHTER, David F. “Diálogos sobre lo informe: trayectoria de Bataille a Poeta en Nueva York”, Acta Literaria 46, 2013, pp. 110-115.

⁸⁴⁴ Véase II.3.4.6. La metamorfosis, III.1.5. La metamorfosis, IV.1.5. La metamorfosis, IV.2.8. La metamorfosis y IV.3.9. Metamorfosis

1.11. Mitos clásicos

Sabemos que Lorca era un profundo conocedor de la antigüedad que le interesó desde muy joven. Su hermano Francisco recuerda que uno de los libros de cabecera de un joven Federico fue una preciosa edición ilustrada de la Teogonía de Hesíodo⁸⁴⁵. Por otro lado, fue un excelente divulgador de algunos grandes textos mitológicos del Barroco español, en el «momento generacional» de relectura de nuestros grandes poetas del Siglo de Oro. Aclara Lorca con finura crítica la función de la mitología en los «jardines» tercero, cuarto y quinto del Paraíso cerrado de Soto de Rojas y se atreve incluso a señalar una objeción en la «quinta mansión» del poema, la que desarrolla el mito del vellocino de Oro y la fábula de Acteón y el baño de Diana: “El poeta se ha olvidado de poner a Orfeo, que encantó con su lira a la odiosa bestia y tuvo parte importantísima en el hecho”⁸⁴⁶. Por lo tanto hemos analizado el uso de los mitos clásicos⁸⁴⁷ en sus obras escogidas para el estudio del surrealismo en su obra poética, véase nota a pie de página.

Por otro lado, el uso de los mitos en Góngora, del que resalta dos aspectos: uno, la capacidad sugestiva de la alusión, de la selección de un rasgo de entre los muchos posibles en cada

⁸⁴⁵ GARCÍA LORCA, Francisco: Federico y su mundo, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 100.

⁸⁴⁶ En su conferencia «Homenaje a Soto de Rojas», pronunciada en el Ateneo de Granada en 1926. Su crónica y texto se recogen en Federico García Lorca, Obras completas, tomo III, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, p. 255.

⁸⁴⁷ Véase II.1.7. Mitos clásicos, II.2.1.5. Mitos clásicos, II.2.2.5. Mitos clásicos, IV.1.4. Mitos clásicos, IV.2.7. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

historia, rasgo que a veces no es el más conocido de la leyenda. Otro, lo que denomina el “sentimiento teogónico sublime” de Góngora, capaz de elevar elementos cotidianos a nuevos mitos, de dar “personalidad a las fuerzas de la naturaleza⁸⁴⁸”. En estos comentarios parece plasmar Lorca sus propias aspiraciones, que declara explícitamente a propósito de su invención de nuevos mitos para el viento, la luna y los gitanos en su *Romancero gitano*.

Sin embargo, la fuerza de la alusión o la comparación mitológica es mucho mayor que en el *Romancero gitano*⁸⁴⁹, por el contraste, en *Poeta en Nueva York*.

Lorca hace uso de la mitología de dos maneras: La elipsis en la narración mitológica, aprendida en Góngora, colabora en el efecto enigmático de ciertos versos. Y aprovechamiento de la alusión o el relato mitológico como trasunto de algún rasgo de la intimidad del yo lírico, que actualiza en sí mismo un aspecto del mito con el que se identifica. Al mismo tiempo, el mito objetiva, evita la expresión subjetiva directa, da sustancia atemporal a la anécdota y al sentimiento concretos.

En “Fábula y rueda de los tres amigos”, se atribuye a Lorenzo estar enterrado “en un seno de Flora”. En el contexto de homoerotismo de esta fábula parece implícito un aspecto de la leyenda mitológica relacionado con la fecundidad: Flora entregó a Juno una flor cuyo simple contacto bastaba para fecundar a una

⁸⁴⁸ «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, tomo III, ed. cit., pp. 223-247.

⁸⁴⁹ Véase II.1.7. Mitos clásicos.

mujer, ya que Juno quería concebir un hijo solitariamente, sin ayuda de varón:

Lorenzo,
Emilio,
Enrique,
Estaban los tres enterrados.
Lorenzo en un seno de Flora,
Emilio en la yerta ginebra que se olvida en el vaso,
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.⁸⁵⁰

En el mismo poema, los tres amigos, muertos y momificados son finalmente despojos, en un ambiente de destrucción presidido por una mitológica Diana, Diosa de la caza, que gustaba de los sacrificios humanos:

Estaban los tres momificados,
con las moscas del invierno,
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,
con la brisa que huela el corazón de todas las madres,
por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos. (pp. 109-110)

En el poema «Tierra y luna», perteneciente por espíritu y estética al proyectado libro de igual título, y al Ciclo de Nueva York según mostró Eutimio Martín⁸⁵¹, se encuentra la presencia sorprendente de las alusiones mitológicas. La voz poética declara, en las reiteradas anáforas “Me quedo con...” su preferencia por la tierra frente a las tentaciones de una luna embellecedora del entorno, que se hace presente en las cuatro últimas estrofas del poema. La aparición de la luna conlleva la mención a Diana (Febe,

⁸⁵⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., pp. 109-110.

⁸⁵¹ MARTÍN, Eutimio: *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica, Barcelona, Ariel, 1981.

la luna, Diana y Artemisa se relacionan en la mitología), aquí con sus atributos de castidad impoluta, también rechazada por el poeta:

¡Oh Diana, Diana, Diana vacía!
Convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca.
Mi amor es paso, tránsito, larga muerte gustada,
nunca la piel ilesa de tu desnudo huido.⁸⁵²

De Poeta en Nueva York es el texto “Poema doble del Lago Eden”, entre cuyos versos de cierre leemos:

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando. (p.155)

El cierre metaliterario del poema remite a todo lo anterior como palabras proféticas emitidas por un sabio clásico, al modo del Hiperión de la novela de Hölderlin, o del Zaratustra nietzscheano. En este contexto, la referencia mitológica ayuda a remontar el vuelo sobre la anécdota y la precisión temporal, elevando a experiencia mítica la percepción del fin brusco de un tiempo en un espacio idealizado. El propio Lorca reconoce que cuando terminó su verano en el “Edén” del Lago Eden, la serenidad terminó y tuvo que regresar a Nueva York⁸⁵³.

En el mismo libro, «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», imagina “tres ninfas del cáncer” bailando, única referencia mitológica, inversión terrible de las Tres Gracias o de otras tríadas

⁸⁵² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 112.

⁸⁵³ Explica en su conferencia «Un poeta en Nueva York», ofrecida en marzo de 1932 en la Residencia de Señoritas de Madrid, tras la lectura que hizo del «Poema doble del Lago Eden»: «Se termina el verano porque Saturno detiene los trenes y he de volver a Nueva York». En *Obras completas*, tomo III, op. cit., p. 356.

benéficas de la mitología:

Amigo,
levántate para que oigas aullar
al perro asirio.
Las tres ninfas del cáncer han estado bailando,
hijo mío.⁸⁵⁴

Asimismo, en «Fábula y rueda de los tres amigos» se lee:

Diana es dura
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo. (p. 112)

La «dureza» de Diana cazadora, la casta diosa de la mitología clásica, en ocasiones puede dar agua, lo mismo que la piedra «dura», cuya blancura apunta a «pechos», cobra vida «en la sangre del ciervo». La simbología erótica del ciervo y del caballo no necesita demostración. Se ve claramente una reciprocidad entre intención expresiva y forma expresiva. Estos versos experimentan el deseo de la liberación sexual, pero a partir de un mito clásico.

Eros es el dios griego del amor, “Erotismo” etimológicamente procede de Eros, El tratamiento del erotismo en la historia literaria ha estado vinculado con el humor hasta el siglo XX⁸⁵⁵, momento en que según J. Ignacio Díez Fernández parece “consolidarse la posibilidad de un tratamiento no humorístico⁸⁵⁶” del mismo.

El “erotismo” significa lo relativo al amor, del que el autor se ocupó. Este autor entendía que el verdadero amor es universal, y

⁸⁵⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 175.

⁸⁵⁵ Véase I.1. El humor objetivo

⁸⁵⁶ HURTADO DE MENDOZA, Diego: *Poesía erótica*, edición de José Luis Díez Fernández, Archidona (Málaga), Ediciones Aljibe, *Erótica Hispánica*, 1995, p. 12.

debe referirse a Dios, a la familia, a la amistad y al amor sexual.”⁸⁵⁷

Y así lo expresa Lorca en su poema “Grito hacia Roma”:

Porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.⁸⁵⁸

En “Oda a Walt Whitman” el canto a la homosexualidad con la aparición del figura de Apolo, el dios de la divina distancia, que amenazaba o protegía desde lo alto de los cielos⁸⁵⁹, y nueva recriminación contra “los maricas de la ciudad”:

ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla (p. 204)

El amor de Federico es un amor que duele y el dolor se filtra también en estos poemas provocando tremendos huecos y vacíos, porque él es un hombre solo que solamente puede contemplar trajes abandonados y vestidos sin cabeza dice en “Nocturno del hueco”:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
¡qué silencio de trenes boca arriba!
¡cuánto brazo de momia florecido!
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo! (p. 172)

El libro representa la crucifixión del poeta, que muere, como Cristo⁸⁶⁰ por amor, morir por los demás como poeta-profeta, véase nota a pie de página. Amor-dolor punzante son como un conjunto

⁸⁵⁷ Ibíd, p. 15.

⁸⁵⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 201.

⁸⁵⁹ XIARU, Ramón: *Mito y poesía: Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

⁸⁶⁰ Véase IV.1.22. Crítica y rechazo de la religión.

inseparable que volverán a aparecer en poemas como “Navidad en el Hudson”:

Esa brisa de límites oscuros.
Ese filo, amor, ese filo.⁸⁶¹

En resumen, podríamos decir que todos los temas literarios proceden del caudal popular enriquecido por los movimientos literarios como fue el caso del surrealismo. Lo había explicado Freud en su valioso trabajo sobre la psicoanálisis, donde sale las obras poéticas de temas dados y conocidos:

“Examinemos ahora aquel genero de obras poéticas en las que no vemos creaciones libres, sino elaboraciones de temas ya dados y conocidos. También en ellas goza el poeta de cierta independencia, que puede manifestarse en la elección del tema y en la modificación del mismo a veces muy amplia. Ahora bien: todos los temas dados proceden del acervo popular, constituido por los mitos, las leyendas y las fábulas. La investigación de estos productos de la psicología de los pueblos no es, desde luego imposible; es muy probable que los mitos, por ejemplo, correspondan a residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras, a los sueños seculares de la humanidad joven.”⁸⁶²

La idea de que el amor es indestructible, eterno, es una columna vertebral de la poética de García Lorca. Sin embargo, en *Poeta en Nueva York*, hay una presencia ambivalente entre la capacidad destructora y castrante del amor —que predomina y es imagen final de muerte— y un ideal de pureza.

⁸⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 141.

⁸⁶² FREUD, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 18.

1.12. La inmovilidad

La inmovilidad está estrechamente ligada con el tema de la amputación y la mutilación, siempre aparecen juntos estos dos motivos, se ha analizado el tema de la inmovilidad⁸⁶³ en obras anteriores a Poeta en Nueva York, véase nota a pie de página.

La inmovilidad aparece a lo largo del libro como un factor con valores negativos, expresando la impotencia del poeta en su lucha contra la ciudad industrial, inhumana, opresora y cruel. Aparecen miembros paralizados, bocas cerradas para reflejar la inmovilidad en varias imágenes.

Según el escritor Brian Morris, Lorca nos refleja con mucho éxito la inmovilidad ante la muerte, la falta de movimientos posibles frente de la realidad única y verdadera que es la muerte:

“En el poema “Muerte” el poeta recuerda que todos los movimientos posibles siempre quedan apagados ante la muerte. Desde la vitalidad de las exclamaciones con diversas imágenes dolorosas y violentas hasta el cese de cualquier movimiento por “el arco de yeso”. ”⁸⁶⁴

Así termina el poema “Muerte” negando cualquier movimiento, cualquier esfuerzo para terminar con una única sentencia: la muerte:

Pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
sin esfuerzo.⁸⁶⁵

Y añade Morris explicando las intensas líneas de este poema que refleja la impotencia del poeta ante este paisaje abrumador:

⁸⁶³ Véase II.3.1.5. La inmovilidad

⁸⁶⁴ BRIAN MORRIS, C.: *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 60.

⁸⁶⁵ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 170.

“La enérgica exclamación: “¡Qué esfuerzo...!” al estimular los intentos desesperados de cuatro criaturas por escapar de ellas mismas, genera un movimiento que se detiene súbitamente cuando “el arco de yeso” pone fin a la búsqueda de Lorca del “serafín de llamas”, que representa la vida y la esperanza que se extinguen en el epitafio “sin esfuerzo”.⁸⁶⁶

En el poema de “Danza de la muerte”, el poeta nos presenta la imagen de los obreros dolidos y paralizados en un paisaje violento y hostil:

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces.
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!
Tendida en la frontera de la nieve.⁸⁶⁷

En “Fabula y rueda de los tres amigos” aparecen los tres momificados, inmovilizados y enterrados:

Estaban los tres momificados,
con las moscas del invierno,
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,
con la brisa que hieló el corazón de todas las madres,
por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los
borrachos. (p. 110)

En “El rey de Harlem”, la propia sangre se convierte en un movimiento lento y pausado:

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos y néctares de subterráneos.
Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana. (p. 121)

En una fuerte denuncia el poeta nos describe el paisaje de la ciudad de Nueva York oprimiendo y castigando a los animales a

⁸⁶⁶ BRIAN MORRIS, C.: *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 78.

⁸⁶⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, p. 131.

través de sus factores y elementos opresores representados en coches y aparatos de la civilización moderna⁸⁶⁸, dejándoles con las patas rotas incapaces de moverse:

Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.⁸⁶⁹

Nueva York (Oficina y denuncia)

En “Ciudad sin sueño” aparece otro ejemplo de inmovilidad representado en la mano momificada de un niño en un ambiente reinado por la violencia y la muerte:

hay que llevarlos al muro donde iguanas y sierpes esperan,
donde espera la dentadura del oso,
donde espera la mano momificada del niño
y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul.⁸⁷⁰

Estos ejemplos de inmovilidad en *Poeta en Nueva York* relacionados con la mutilación, con la violencia, y con la deshumanización del ser humano capaz de cometer atrocidades, asimismo, se pueden entender como formas de metamorfosis, punto importante, que hemos analizado en las poemas en prosa y que estudiaremos en el anterior epígrafe⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ ZARDOYA, Concha: Poesía española del 98 y del 27: estudios temáticos y estilísticos, Madrid, Gredos, 1964.

⁸⁶⁹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, p. 189.

⁸⁷⁰ Ibíd., p. 145.

⁸⁷¹ III.1.7. La amputación

1.13. La metamorfosis

A lo largo del libro muchos objetos y personas sufren una metamorfosis importante, o simplemente desean convertirse en otro ser o objeto, se ven diversas imágenes de transformaciones de toda índole. Casi todas las transformaciones tiene un fin único: el engaño. El tema de la metamorfosis⁸⁷² apareció también en los poema en prosa, véase nota a pie de página. Los sueños de la transformación oscilan entre valores negativos y positivos según veremos a continuación.

El tema del sueño de un metamorfosis relacionado con el conflicto de identidad⁸⁷³ véase nota a pie de página, es muy repetitivo en todo el libro, siempre presente tanto con sus valores negativos como positivos.

El objetivo principal de los temas de la metamorfosis, como ha indicado Todorov en su ensayo sobre lo fantástico, puede ser definido como la fragilidad del límite entre materia y mente, y se divide en cuatro categorías: pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, colapso del límite entre sujeto y objeto, transformación del tiempo y del espacio⁸⁷⁴. Dichas categorías son los temas del Ser y se refieren, especialmente, a la estructuración de la relación entre una persona y el mundo. Además construyen lo que llama Freud el sistema de percepción-conciencia.

⁸⁷² Véase II.3.4.6. La metamorfosis, IV.1.5. La metamorfosis, IV.2.8. La metamorfosis y IV.3.9. La metamorfosis

⁸⁷³ Véase III.1.14. El pensamiento surrealista y las señas de identidad

⁸⁷⁴ TODOROV, Tzvetan: *The fantastic*, traducing del ingles de Richard Howard, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1975, p. 120.

La tradición de la metamorfosis se remonta hasta Lautréament en su célebre novela *Les chants de Maldoror* y nuestro poeta imita esa metamorfosis con figuras animales, tal como señala Virginia Higginbotham:

“Las líneas introductorias del cuarto canto de Maldoror era como la imitación literaria del proceso subconsciente, como en los sueños, en que una forma se convierte en otras.”⁸⁷⁵

Tal como señala Víctor de la Concha el deseo de la transmutación, a través de las imágenes oníricas, es el último y vano intento porque en definitiva no hay escapatoria:

“Estas imágenes configuran un círculo perfectamente clauso, el cual, es, exactamente, la metáfora onírica que resulta de lo que se llama la composición hilada de las imágenes parciales ante la conciencia de la amenaza ineludible de la muerte, los seres intentan evadirse, acogándose, como último reducto, al deseo de transmutación: vano intento, porque, en definitiva, el aro se estrecha asfixiante.”⁸⁷⁶

En “Fabula y rueda de los tres amigos” el ciervo sueña a través de los ojos de un caballo:

Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.⁸⁷⁷

En el poema “Muerte” el poeta describe una serie de transformaciones de animales en otros, de convertirse en otros animales de caballos a perros, y de perros a golondrinas, y de golondrinas a abejas, y las abejas por su parte cierran el círculo de las transformaciones en querer ser caballos en el ambiente violento y agresivo de la gran urbe americana:

¡Qué esfuerzo!.

⁸⁷⁵ HIGGINBOTHAM, Virginia: *Reflejos de Lautréamont en “Poeta en Nueva York”*, en Federico García Lorca, Taurus, Madrid, 1975, p. 301.

⁸⁷⁶ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Poetas del 27, la generación y su entorno, Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 115.

⁸⁷⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 112.

¡Qué esfuerzo del caballo
por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!⁸⁷⁸

Todas estas imágenes que expresan el deseo de metamorfosis de los seres vivos sean animales o insectos, dominados todos por el engaño y por el engaño en búsqueda de la libertad, hace referencias a estos versos Víctor García de la Concha:

“Todas son imágenes metarreales: el caballo se esfuerza en ser un cuadrúpedo de menor envergadura, un perro, y éste quisiera ser aún menor y volar, convertirse en golondrina; pero ésta, en proceso interior simétrico al del caballo, quisiera ser también un volátil más pequeño, una abeja, mientras que ésta, cerrando el círculo, con lo que sueña es con ser caballo.”⁸⁷⁹

En “Oda a Walt Whitman” todos evitaban el sueño, nadie quería dormir, nadie quería transformar en los elementos de la naturaleza en esta urbe moderna:

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

.....

Pero ninguno se detenía,
ninguno quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril. (p. 203)

En “Grito hacia Roma”, aparece una nueva imagen de metamorfosis de peces de sustancias químicas producto de la modernidad, tiburones y gotas de llanto:

nubes rasgadas por una mano de coral

⁸⁷⁸ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 169.

⁸⁷⁹ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Poetas del 27, la generación y su entorno, Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 101.

que lleva en el dorso una almendra de fuego,
peces de arsénico como tiburones,
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren
y agujas instaladas en los caños de la sangre,⁸⁸⁰

Sin embargo, en “Oda a Walt Whitman” se encuentra un ejemplo curioso de estiramiento de la barba y las manos de la estatua de Walt Whitman, la naturaleza entera⁸⁸¹ se extiende, en un estiramiento progresivo donde el alargamiento de la mano queda perfectamente integrado en el conjunto de las emociones que transmite el poeta:

Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson.
con la barba hacia el palo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme, no queda nada. (p. 207)

Alrededor de su barba y cuerpo estirados se agrupan los del norte y los del sur:

¡También ése! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes
como los gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas,
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores. (p. 205)

El estiramiento y el crecimiento de la barba se ve también con otro personaje importante en el libro y jugó un papel importante en

⁸⁸⁰ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 199.

⁸⁸¹ BROWN, Norman: *Apocalipsis y/o Metamorfosis*, Barcelona, Kairós, 1995, pp. 55-57.

la vida de los negros y en su contexto social, la barba de “El rey de Harlem” que llega al mar:

Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar.⁸⁸²

El estiramiento de partes del cuerpo y su alargamiento o el crecimiento del pelo en los poemas del libro de Poeta en Nueva York tienen una función de emoción poética que intensifican las imágenes de violencia y sufrimiento que vivió el poeta en la gran urbe americana.

En el poema “Vaca” vemos el animal sangrado y moribundo transformándose en muchas figuras y aspectos hasta terminar en ceniza por el cielo de Nueva York:

Que se entere la luna
y esa noche de rocas amarillas:
que ya se fue la vaca de ceniza.
Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos
donde meriendan muerte los borrachos. (p. 164)

En el poema “Ruina” se veía que el poeta acababa de descubrir la metamorfosis de los elementos que le rodean:

¡Así iba el aire!
Pronto se vio que la luna
era una calavera de caballo
y el aire una manzana oscura.⁸⁸³

⁸⁸² GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 124.

⁸⁸³ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 176.

En “Vuelta de paseo” hay otro ejemplo de la transformación de partes del cuerpo, que se agigantan y crecen, formando figuras y formas diferentes:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.⁸⁸⁴

A veces el poeta nos muestra su visión del mundo, su amor y su fusión con la naturaleza. El poeta se disfraza en río en :

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
en las ondas oscuras de tu andar⁸⁸⁵
Pequeño vals vienés

En “Son de negros en Cuba”, la metamorfosis sigue con la ansia de animales y frutas en convertirse en otra cosa:

Cuando la palma quiere ser cigüeña,
iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano,
iré a Santiago.
Iré a Santiago
con la rubia cabeza de Fonseca.⁸⁸⁶

En “Panorama ciego de Nueva York” el pájaro es un símbolo positivo pero Lorca persigue la manera surrealista a fin de transformar los animales en otra cosa. Los pájaros aparecen primero mitad muertos, luego se transforman en bueyes, es decir en toros estériles:

⁸⁸⁴ Ibíd., p. 105.

⁸⁸⁵ Ibíd., p 212.

⁸⁸⁶ Ibíd., p. 217.

Si no son los pájaros
cubiertos de ceniza,
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,
serán las delicadas criaturas del aire
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.
Pero no, no son los pájaros,
porque los pájaros están a punto de ser bueyes.
pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna,
antes de que los jueces levanten la tela.⁸⁸⁷

Con la presencia de la luna⁸⁸⁸, símbolo negativo de la muerte, Lorca transforma los pájaros en rocas blancas imagen que también evoca un símbolo de muerte. La capacidad de vuelo de los pájaros se destruye de nuevo y ellos se transforman en bueyes, lo que suscita un nuevo simbolismo de destrucción. Finalmente las imágenes equivalen a los “muchachos heridos”.

Para los surrealistas, la metamorfosis estaba fuertemente ligada con el sueño y con la huida de la realidad opresora, por eso vemos al largo del poemario que los negros siempre aspiraban ser otra cosa.

⁸⁸⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 147.

⁸⁸⁸ POWER, Kevin: “Una luna encontrada en Nueva York”, Trece de nieves, 2ª ep., nº 09, 1-2, 1976, p. 118.

1.14. El pensamiento surrealista y las señas de identidad

En este epígrafe procedemos al análisis de la presencia de los temas trascendentales del pensamiento humano como la muerte, la existencia, la identidad, la soledad, la filantropía, y el destino en los textos surrealistas en el libro de *Poeta en Nueva York*

En los textos surrealistas las ideas y los pensamientos adquieren un peso específico físico y una dimensión espacial. En *Poisson soluble* (1924) de Breton trata sobre la identidad como el resto de sus obras analógicas posteriores. En el citado texto bretoniano, la lluvia arrastra las estrellas del pensamiento:

“... en el interior de mi pensamiento cae una lluvia que arrastra estrellas consigo, una lluvia como un claro arroyo que transporta el oro por el que los ciegos se matarán entre sí”⁸⁸⁹

En “Tu infancia en Menton”, el peso de los pensamientos les hace aparecer de frente, a “contraluz”:

Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.⁸⁹⁰

En otro poema “Panorama ciego en Nueva York” el poeta nos explica la naturaleza de los pensamientos⁸⁹¹ y su importancia, y nuestra ignorancia de la grandeza de su espacio:

Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales
donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas
y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas
pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor. (p. 148)

⁸⁸⁹ BRETON, André: Manifiestos del surrealismo, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 103.

⁸⁹⁰ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 107.

⁸⁹¹ CARNERO, Guillermo: “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista”, Cuenta y Razón, julio, 1983.

En otro poema “Oda a Walt Whitman” el pensamiento tiene un valor negativo, ya que representan un pensamiento impuro, deshumanizado y repugnantes de los maricas que atacan a Walt Whitman:

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo, arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coonas de alegría.⁸⁹²

El tema de la identidad es uno de los principales temas del libro de *Poeta en Nueva York* tratase de la identidad del propio poeta, como de la identidad de los humanos: negros, blancos, judíos etc.

En el poema “Poema doble del lago Eden”, el poeta habla de su propia identidad⁸⁹³:

Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado. (p. 154)

En el mismo poema, el poeta sigue reclamando su identidad y cantarla a los cuatro vientos, convencido de que existe por su nombre, su esencia y su capacidad de transformación, sin límites:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre (p. 154)

El poeta describe a sí mismo a lo largo del libro en diferentes contextos, en el poema “Muerte”, el poeta se identifica como un serafín que está en su búsqueda y que lo es a la vez:

⁸⁹² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 206.

⁸⁹³ ARIAS DE LA CANAL, Fedro: *Antología de la poesía homosexual y cósmica de Federico García Lorca*. México: Frente de afirmación hispanista, A.C. 2001, p. 39.

Y yo, por los aleros,
¡qué serafín de llamas busco y soy!⁸⁹⁴

En “El rey de Harlem”, la identidad de la raza blanca, opresora, manipuladora que chupa la sangre a los negros, y que viven a costa de los negros:

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso. (p. 120)

En “Nueva York (Oficina y denuncia)”, los problemas de los límites de la humanidad espacial y temporal⁸⁹⁵, la pluralidad frente a la unicidad, la definición de uno mismo y de su ubicación en el universo preocuparon intensa y repetidamente a Lorca:

No, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite. (p. 189)

El poeta vuelve a cuestionar su identidad y su papel en el paisaje de la ciudad de Nueva York⁸⁹⁶, y se pregunta con mucho énfasis sobre lo que tiene que hacer en el poema “Nueva York (Oficina y denuncia)”:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,

⁸⁹⁴ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 170.

⁸⁹⁵ EISENBERG, Daniel: “Poeta en Nueva York” Historia y problemas de un texto de Lorca, Barcelona, Ariel, D. L., 1976.

⁸⁹⁶ GARCÍA MONTERO, Luis: “El erotismo y la tristeza” en los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 126-146.

que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? (p. 189)

El poeta vuelve a sentir la necesidad de decir quién es, desde el desamparo y la tristeza humana que siente frente al cáncer, una grave enfermedad que padecía el “Niño Stanton”:

tú buscaste en la hierba mi agonía
mi agonía con flores de terror,
mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura
y ponía sobre los ataúdes
helados arbolitos de ácido bórico.⁸⁹⁷

El problema de la identidad conduce a Lorca a un sentimiento de soledad inmensa⁸⁹⁸. La soledad forma parte de todo el pensamiento surrealista, que a pesar de las multitudes en las que se encuentra, el poeta siempre se encuentra solo “El niño Stanton”:

Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria. (p. 163)

En “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, el ambiente hostil y violento de la gran urbe americana hace que los negros, hombres y mujeres, se sientan solos y alejado de su hábitat normal esperando siempre algún milagro o algún cambio en su vida:

Se quedaron solos.
Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
Se quedaron solas.
Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.
Se quedaron solos y solas
soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes, (p. 137)

⁸⁹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 162.

⁸⁹⁸ ARANGUREN, José Luis: “El ámbito de la intimidad” en Castilla del Pino, Carlos De la intimidad, Barcelona, Crítica, 1989, p. 30.

La visión del hablante lírico supone en este poemario lorquiano un nuevo modo de enfrentarse y estar en el mundo partiendo de una soledad no integral, sino solidaria en el otro, o sea con los negros de Nueva York.

Por otra parte la contemplación de la ciudad provoca en Federico una sensación de absoluta soledad entre la multitud, de ahí que muchos de sus poemas lleven implícito en su título esa palabra; “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”; la soledad provoca dolor y este vómito no es más que una manifestación del sufrimiento y anuncio de la muerte⁸⁹⁹.

En el poema de “Navidad en el Hudson” sólo hay hueco, soledad, noche y muerte:

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: Desembocadura.
¡Oh esponja mía gris!
¡Oh cuello mío recién degollado!
¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!⁹⁰⁰

Seguimos con el poema de “Nocturno del hueco”, la soledad⁹⁰¹ convierte al hombre en un ser vano, sin sentido, en algo inerte y por lo tanto: muerto, lo que provoca ver y sentir tremendos huecos y vacíos, porque él es un hombre solo que solamente puede contemplar trajes abandonados y vestidos sin cabeza:

⁸⁹⁹ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Ediciones ISTMO, 2005, p. 129.

⁹⁰⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 142.

⁹⁰¹ EICH, Christoph: *Federico García Lorca, Poeta de la intensidad*, Madrid, Editorial Gredos, D. L., 1958, p. 79.

*Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante perdido en la hierba,
amor mío! (p. 171)*

En “Nocturno del hueco II” todo el poema está dedicado a describir el hueco que siente el poeta en la gran urbe americana:

Yo.
Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen.
Ecuestre por mi vida definitivamente anclada.⁹⁰²

Hasta la búsqueda del amor⁹⁰³ en otra persona provoca en Lorca un sentimiento de enorme soledad y frustración, porque es consciente de que este sentimiento nunca será legítimo a los ojos de los demás, como es el caso del poema dedicado a Walt Whitman:

Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en los bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajenjo,
los maricas, Walt Whitman, te soñaban. (pp. 204-205)

La búsqueda del amor en la religión no le servirá, para acabar con la soledad que le asola, porque ésta ha perdido el verdadero significado de esa palabra y se suma al grupo de los opresores poniéndose al servicio del dinero, especialmente con el papel que desempeñan los judíos en la ciudad de Nueva York:

⁹⁰² GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 174.

⁹⁰³ MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *El público amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Confrontaciones, 1970, pp. 68-72.

Los niños de Cristo bogaban y los judíos llenaban los muros
con un solo corazón de paloma
por el que todos querían escapar.
Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte
con un solo ojo de faisán,
vidriado por la angustia de un millón de paisajes.⁹⁰⁴
Cementerio judío

Con el tema de la identidad y su ambigüedad⁹⁰⁵ se llega a la soledad por haber expresado esa misma identidad, con doble identidad aparece el mascarón de “Danza de la muerte”, este mascarón procedente de África e instalado ahora en Nueva York:

En la marchita soledad sin onda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio. (p. 130)

En “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)”, encontramos el mismo sentimiento de soledad eterna en el círculo del pozo con sus aguas que nunca desembocarán:

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan combate de raíces
y soledad prevista.
...que no desemboca. (p. 166)

En el poema “Poema doble del lago Eden”, la libertad y la libertad de ser, la libertad de elegir la identidad que quiere, podríamos decir que todo el poema gira alrededor de la identidad del poeta⁹⁰⁶:

No, no, yo no pregunto, yo deseo.

⁹⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 190.

⁹⁰⁵ CORBALÁN, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pp. 57-63.

⁹⁰⁶ ORTEGA, José: “Causas y efectos de la represión”. Conciencia estética y social en la obra de García Lorca, Granada, Servicio Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 108-119.

Voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.⁹⁰⁷

Según nos explicó Víctor García de la Concha sobre la crisis de identidad que sufría en el propio Lorca que se extendía o encontraba su reflejo en toda la sociedad neoyorkina a lo largo del libro de *Poeta en Nueva York* y en especial en el poema “Muerte”:

“El surrealismo resume (supone) en definitiva, una crisis de identidad, lo expresa muy bien Lorca en el poema “Muerte” de tierra y luna, que a la vez, nos permite conocer una técnica de construcción de la imagen surrealista.”⁹⁰⁸

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!⁹⁰⁹

Los versos reflejan la entrada de Lorca en el surrealismo a raíz de una crisis personal que con diversos matices, se conecta con la crisis general sociopolítica de España.

En cuanto a las ideas y el pensamiento de la muerte y la libertad los estudiaremos detalladamente en otro epígrafe.

⁹⁰⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 155.

⁹⁰⁸ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Poetas del 27, la Generación y su entorno, Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 100.

⁹⁰⁹ *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 169.

1.15. El efecto subversivo de la verdad

El concepto de la verdad ha preocupado a filósofos y poetas en toda la historia de la cultura desde Aristóteles hasta Lautréamont pasando por Nietzsche. La verdad siempre ha sido la mejor compañera del hombre, el temor a la verdad constituyó y sigue constituyendo un punto y aparte en la vida del hombre.

El tema de la verdad y la mentira lo hereda el surrealismo del dadaísmo. Tristan Tzara en su Manifiesto Dadá⁹¹⁰ (1918) expresaba que los dadaístas buscaban la verdad con inocencia. Por otro lado, Tzara, recomendaba irónicamente las ventajas de la mentira:

“La mentira es éxtasis –aquello que rebasa la duración y de un segundo- no hay nada que no lo rebase.”⁹¹¹

José Bergamín declaró cómo el arte puede llegar a convertirse con el surrealismo en el vehículo del veneno de la verdad:

“El arte es el contraveneno de la sinceridad, cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente, o estupefaciente: un veneno.

Evadirse –del arte y la moral- no basta. Y mucho menos, sinceramente. La sinceridad del envenenamiento no se simula -ni se disimula- se contrae. De esta contracción- o contra-acción- estupefaciente del suprarrealismo no se sigue, necesariamente su propagación –ni su propaganda- sino su existencia, y por consiguiente, su irresponsabilidad.”⁹¹²

En “Panorama ciego en Nueva York”, Lorca hace eco de esta misma visión del mundo, donde la verdad habita donde la muerte es:

⁹¹⁰ TZARA, Tristan: *Siete Manifiestos dadá*, trad. de Huberto Haltter, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 22.

⁹¹¹ *Ibíd.*, p. 38.

⁹¹² BERGAMÍN, José: “Nominalismo y supra-realista”, *Alfar*, nº 50, mayo de 1925.

Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.
No está en el aire ni en nuestra vida,
ni en estas terrazas llenas de humo.
El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas
es una pequeña quemadura infinita
en los ojos inocentes de los otros sistemas.⁹¹³

Lorca no quiere admitir la mentira, se rebela contra ella. No acepta el engaño del dolor de la muerte, y pone en relación la mentira con la idea de la muerte⁹¹⁴: sólo la verdad puede salvar al hombre negro. Todo el poema representa un acto de rebeldía contra la opresión de los negros y el convencionalismo social de la sociedad represiva.

El poeta sigue relacionando la muerte con la verdad en “Poema doble del lago Eden” donde relación la verdad con su costado abierto:

¡Ay voz antigua de mi amor!.
¡Ay voz de mi verdad!
¡Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! (p. 153)

En el mismo poema, Lorca relaciona de nuevo ambos conceptos por que la verdad está relacionada con la sangre, sigue el conflicto del engaño, de la mentira, de no poder declarar la verdad sea por la orientación sexual o por la naturaleza de los negros oprimidos⁹¹⁵ o por el verdadero amor:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,

⁹¹³ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p.147.

⁹¹⁴ GARCÍA MOREJÓN, Julio: *Federico García Lorca, la palabra del amor y de la muerte*, São Paulo, Cenaun, 1998, p. 106.

⁹¹⁵ HONING, Edwing: *García Lorca*, Londres, Jonathan Cope, 1969, p. 66.

para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. (p. 154)

En “Cielo vivo” el poeta también reflexiona sobre la verdad de la existencia humana, después de adquirir la libertad lejos de la tiranía de la civilización y la industrias de los blancos y sus inventos⁹¹⁶:

Allí bajo las raíces y en la médula del aire
se comprende la verdad de las cosas equivocadas.
El nadador de níquel que acecha la onda más fina
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer.⁹¹⁷

En el poema “Oda a Walt Whitman” el poeta realiza un nuevo viaje hacia el conocimiento a través de una serie interjecciones y preguntas cuyas respuestas nos llevarán a la verdad:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas? (p. 205)

En “1910 (Intermedio)” el poeta relaciona la verdad con el sueño, este conflicto eterno entre realidad-sueño⁹¹⁸ que adquiere dimensiones gigantescas en Nueva York por la difícil y complicada situación de los negros, y el conflicto entre naturaleza-civilización:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos. (p. 106)

En todo el poemario el poeta sentencia que la verdad se acaba sabiendo en la gran urbe americana y la mayoría de los

⁹¹⁶ Ínsula: “Imagen en libertad. Surrealismo y vanguardia en España”, nº 592, abril de 1996, pp. 320-330.

⁹¹⁷ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, p. 156.

⁹¹⁸ DALÍ, Salvador: “Realidad y sobrerrealidad”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de octubre, 1928, pp. 35-38.

versos con un verbo como por ejemplo “se supo” en “Fabula y rueda de tres amigos”:

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.⁹¹⁹

Y en el mismo poema “Fabula y rueda de los tres amigos” tras ese número tres tan representativo, se esconde el “yo” verdadero del poeta al que alude:

Tres
y dos
y uno.
Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,
por mi pecho turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.⁹²⁰

En conclusión, como se ha visto, el poeta cuestiona el concepto de la verdad en los poemas del libro de *Poeta en Nueva York*, en las que pone en duda la verdadera realidad de la sociedad represiva, al tiempo que la relacionan con el amor, la muerte y la existencia humana.

⁹¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2014, p. 112.

⁹²⁰ *Ibíd.*, p. 118.

1.16. Anhelos universales hacia el infinito

Lorca, sin duda, como poeta buscaba la universalidad a través de su obra tratando diferentes temas y elementos humanos con el gitano en el *Romancero*, o el negro en *Poeta*. Hemos analizado el elemento de la universalidad⁹²¹ en varias obras lorquianas véase nota a pie de página.

Lautréamont⁹²², en *Les Chants de Maldoror*, dejó testimonio de su necesidad de darle un sentido a la vida, así como de su atracción ética hacia el infinito:

“¿Qué son, entonces, el bien y el mal? ¿Son acaso la misma cosa que testimonia nuestra furibunda impotencia y el ardiente deseo de alcanzar el infinito por cualesquier medios, por insensatos que fueren?...¿qué me ocurrirá el día del Juicio Final?”⁹²³

La necesidad de trascendencia del ser humano y la concepción de la idea del infinito han sido otras de las cuestiones de interés en la historia de la cultura y el pensamiento; un tema que ocupó gran parte del surrealismo universal.

Tanto el poeta como los protagonistas de su libro están buscando las diferentes formas del infinito como fin deseado y añorado como vemos en el poema “Pequeño poema infinito”, a lo largo del poema describe este anhelo por el infinito, este otro infinito que no se conoce:

Pero el dos no ha sido nunca un número

⁹²¹ Véase II.2.1.6. Lo universal y III.1.17. El lenguaje universal

⁹²² Véase I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire

⁹²³ LAUTRÉAMONT, *Conde de: Obras completas*, edición de Aldo Pellegrini, Buenos Aires/Barcelona, Editorial Argonauta, 1978, p. 75.

porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.⁹²⁴

En el poema “Vuelta de paseo” Lorca describe su ansia de buscar entre las formas al infinito anhelado⁹²⁵:

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos. (p. 105)

En “1910 (Intermedio)” se ve que la búsqueda del infinito muchas veces lleva al vacío y al dolor de los huecos:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (p. 106)

En el poema “Nocturno del hueco” siguen las formas buscando su vacío en el ambiente hostil de la gran urbe americana⁹²⁶, un mundo muerto, triste y angustiado:

Mira formas concretas que buscan su vacío.
Perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo. (p. 173)

Las declaraciones del propio Lorca, en 1934 en *El Sol*, nos puede servir de ejemplo para entender que buscaba apoyar a los más desfavorecidos en un tono universalistas:

⁹²⁴ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 196.

⁹²⁵ ALTOLAGUIRRE, Manuel: “Los pasos profundos”, edic. de James Valender, Málaga, Litoral, nº 181-182, 1989, p. 89.

⁹²⁶ BRICKELL, Hershell: “A spanish poet in New York”, *Virginia Quartely Review*, 21, 1945, pp. 29-53.

“Yo en este mundo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre soy y seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros (me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas) estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun cuando con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo.⁹²⁷”

Y en 1935, en una entrevista a *La Voz*:

“A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: ¿para qué escribo? Pero hay que trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto!⁹²⁸”

En resumen, la consecuencia directa de este anhelo de universalidad es la concepción de un lenguaje universal, con el que pudieran entenderse todos los pueblos. A continuación, después de haber visto la tendencia al infinito en los textos citados de Lorca, se va a ver la citada consecuencia de la universidad en el lenguaje.

⁹²⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, Vol III, op. cit., p. 614.

⁹²⁸ CANO, José Luis: *García Lorca*, Barcelona, Destino, 1962, p. 112.

1.17. El lenguaje universal⁹²⁹

Como es bien sabido, el surrealismo aborda temas universales del pensamiento humano y sus preocupaciones con sus grandes temas como la existencia, la muerte, la identidad, la verdad y el destino, temas que hemos analizado anteriormente. Todos estos temas del pensamiento humano llevaron al anhelo universal hacia el infinito.

La consecuencia directa de este anhelo de universalidad es la concepción de un lenguaje universal, con el que pudieran entenderse todos los pueblos. A continuación, después de haber visto la tendencia al infinito en los textos citados, se va a ver la universalidad en el lenguaje.

En *Poeta en Nueva York*, Lorca se convierte en la voz de la protesta social, por la situación inhumana del negro y la deshumanización del hombre en esta ciudad americana, donde vemos las destructoras fuerzas en contra de la naturaleza y de los valores humanos. Como bien señaló, Piero Menarini ve al poeta integrado en la realidad histórica:

“... no para hablar del individuo que escribe, sino para comunicar a todos algo que se refiere, si, a esa realidad, pero que, al mismo tiempo, la desborda y supera.”⁹³⁰

Aparece el lenguaje y las voces con valores negativos ya que están oprimidos y silenciados por la raza blanca. Los negros no pueden expresar con su propio lenguaje natural sus anhelos y sus

⁹²⁹ Véase II.2.1.6. Lo universal y III.1.16. Anhelo universal hacia el infinito

⁹³⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, edición de P. Menarini, Madrid, Austral, 1990, p. 21.

dolores, y están controlados constantemente por los blancos⁹³¹ como vemos en el poema de “Danza de la muerte”:

Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles. (p. 130)

En el poema “Doble poema del lago Eden” vemos a la voces ensangrentadas calladas y oprimidas, que solo se escucha a los borrachos que son los únicos que desafían la autoridad de la blancos representada en el aluminio:

Estás aquí bebiendo mi sangre,
bebiendo mi humor de niño pesado,
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los borrachos. (p. 153)

Hasta en la sede de la iglesia, con lo que conlleva de simbolismo universal como palabra de Dios, las voces están calladas y degolladas, las palabras sagradas⁹³² ya perdieron su verdadero significado “Nacimiento de Cristo”:

El niño llora y mira con un tres en la frente.
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces. (p. 149)

El poeta expresa con amargura como ha perdido la lengua, su voz verdadera en la gran urbe americana, donde la modernidad ganó a la naturaleza, donde la muerte ganó a la vida. Esa voz y lengua suya antigua y perdida como expresa en “Poema doble del lago Eden”:

⁹³¹ PREDMORE, Richard L.: *Lorca's New York poetry, social injustice, dark love, lost faith*, Durhan, Duke University Press, 1980, pp. 67-70.

⁹³² GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Valor social del surrealismo”, *La Gaceta Literaria*, 115, Madrid, 8, pp. 110-115.

¡Ay voz antigua de mi amor!.
¡Ay voz de mi verdad!
¡Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!⁹³³

Y en el mismo poema sigue aludiendo a esa lengua y voz antigua suya universal que venga a descurtir los símbolos de la modernidad y la civilización como la hojalata y el talco, se expresa duramente la falta del entendimiento entre los hombres, entre las dos razas: la blanca y la negra:

Esos perros marinos se persiguen
y el viento acecha troncos descuidados.
¡Oh voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco! (p. 154)

El poeta anuncia el presagio de un fin de la injusticia⁹³⁴ y una resurrección y que anunciará el regreso de la voz y la lengua universal humana, la de los negros en “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”:

Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aún andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua. (p. 145)

En “Panorama ciego de Nueva York”, Lorca apunta a la victoria de la naturaleza y su voz universal, sobre la gran ciudad de Nueva York, que no lleva nada de dolor, solo lleva tierra y frutos, el poeta le concede a la voz el conocimiento telúrico:

No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.
La tierra con sus puertas de siempre

⁹³³ Poeta en Nueva York, Ed. María Clementa Millán, op. cit., p. 153.

⁹³⁴ CANO BALLESTA, Juan: “García Lorca y su compromiso social: el drama”, Ínsula, Año XXVI, nº 290, enero 1971, p. 355.

que llevan al rubor de los frutos.⁹³⁵

Es esa voz universal, representada en Walt Whitman, la que anunciará las verdades de la naturaleza, la que anunciará la victoria de la naturaleza sobre la civilización de Nueva York, la que devolverá los valores de la naturaleza a la gran urbe:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas? (p. 204)

Al final del poema “El rey de Harlem”, confluyen dos elementos: naturaleza, civilización, por oposición. El poeta expresa la realidad del mundo moderno, la lucha entre la sociedad técnicamente organizada y la pérdida de la personalidad. Harlem, símbolo de una civilización mecanizada con sus recorridos de ascensores, se oye la voz universal de una civilización natural:

Ay, Harlem, disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar. (pp. 123-124)

El deseo de un lenguaje universal representa la necesidad de trascender de Lorca y de evadirse de las limitaciones espaciales de su entorno. Esta inquietud está vinculada directamente con el viaje, la huida romántica de la existencia concreta.

⁹³⁵ Poeta en Nueva York, Ed. María Clementa Millán, op. cit., p. 148.

1.18. El viaje como huida existencial

Gaston Bachelard entiende el “viaje imaginario” como el “viaje en sí”, que es:

“el viaje más real de todos, el que compromete nuestra sustancia psíquica, el que señala con una marca profunda nuestro devenir psíquico sustancial.”⁹³⁶

La presencia constante del viaje en tiene claras connotaciones románticas francesas, en la línea que siguieron Víctor Hugo y después Baudelaire.

Al atravesar el mundo del conocimiento –el del anhelo humano en busca de la trascendencia-, hay que situar el viaje físico “imaginario” como la última aventura surrealista. Los temas del viaje y el de dar la vuelta al mundo.

En “Paisaje de la multitud que orina”, Lorca realiza un viaje imaginario en los ojos de los “idiotas” para encontrar los campos inmensos y amplios que representan la huida hacia la naturaleza:

¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!
Será preciso viajar por los ojos de los idiotas,
campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas,
paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas,
para que venga la luz desmedida
que temen los ricos detrás de sus lupas
el olor de un solo cuerpo con la doble vertiente de lis y rata
y para que se quemen estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido
en los cristales donde se comprenden las olas nunca repetidas.⁹³⁷

En “El rey de Harlem, el poeta incita a los negros huir, huir de esta civilización deshumanizada, opresora y dura. Un grito de

⁹³⁶ BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 82.

⁹³⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 138.

huida, de viajar en el tiempo hasta el cataclismo final con la resurrección de la naturaleza y su triunfo:

Hay que huir!,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.⁹³⁸

En “Ruina” aparece el viaje⁹³⁹ como búsqueda del amor, a lo largo del libro se ve la búsqueda del amor como si fuese un viaje largo y duro perseguidos por el aire, y darnos en una idea de su origen dinámico y precisar la vida elemental y profunda del vuelo onírico:

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
nuestro perfil sin sueño. (p. 187)

El viaje imaginario soñado que describe el poeta donde encontrar su amor en “Pequeño vals vienés”:

en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals del "Te quiero siempre".
En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río. (p. 122)

Cabe mencionar que el poeta le dedicó al viaje un guion cinematográfico que hizo el poeta para expresar su propio viaje oscuro del deseo erótico.

⁹³⁸ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit ., pp. 121- 122.

⁹³⁹ GIBSON, Ian: *Lorca-Dalí, El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1999, p. 91.

1.19. El vuelo de la libertad

La libertad es uno de los temas básicos de nuestro poeta, que trató desde su obra juvenil, siguió describiéndola a lo largo de su obra poética: libertad personal, libertad de expresión, libertad mental y libertad sexual, hemos analizado el tema de la libertad⁹⁴⁰ en las obras anteriores a *Poeta en Nueva York*, véase nota a pie de página.

Cabe mencionar que el amor junto a la poesía y la libertad son las características fundamentales del surrealismo, los dos temas de la libertad y el amor se han desarrollado en toda la producción surrealista francesa llegando a la españolas. Y según declara el propio Bretón en su manifiesto de 1924:

“una vez más, ni los imperativos ni los valores de ese mundo podían ser los nuestros, lo que nosotros lo oponíamos. Como tuve ocasión de recordar a continuación, eran la poesía, el amor y la libertad.”⁹⁴¹

La libertad fue proclamada por Breton como primer principio de la actividad surrealista y se relaciona directamente con la imaginación. El *Primer manifiesto del surrealismo* incluye exaltación de la libertad, de la imaginación, del sueño, del inconsciente, del automatismo verbal y el dialogo desordenado, de la imagen poética como reveladora de asociaciones insólitas y condena el realismo, la psicología, la lógica y la novela realista.

EL crítico Brian Morris abordó el tema de la libertad en Breton y hizo su propia reflexión al uso de la libertad como tema surrealista en la obre de Federico García Lorca:

⁹⁴⁰ Véase II.2.1.8. La libertad y II.2.2.6. La carne y la libertad

⁹⁴¹ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 15.

“Breton decía que “la libertad del hombre debe preceder la liberación del espíritu”, tema que fue ampliado por Lorca en Poeta en Nueva York para hacerlo extensivo a los animales.”⁹⁴²

Los siguientes versos hacen de ejemplo de la extensión que hizo Lorca de la libertad del hombre hacia la libertad de los animales del poema “Ciudad sin sueño”:

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.⁹⁴³

Según Brian Morris, los surrealistas escogieron la libertad como tema utilizándola como fin en si mismo o como libertinaje, y así sustituían las leyes lingüísticas por la libertad mental y verbal.

También cedían a los impulsos emocionales que, bajo apariencia de ley, autorizaban sus ataques a la moral y a los convencionalismos sociales, así que defendían la libertad en todos sus tipos, y queda claro que al defender al amor atacaban a la sociedad :

“Defendían a ultranza la libertad emocional que había incluido Breton (La poésie, l’amour, la liberté)”⁹⁴⁴

El propio Lorca declara en su conferencia “Imaginación, inspiración y evasión”, el poeta cree que la imaginación debe estar limitada siempre por la realidad, pero puede combinarse con la inspiración, que permite la huida del límite y una “admirable libertad”:

⁹⁴² BRIAN MORRIS, C.: *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 90.

⁹⁴³ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 145.

⁹⁴⁴ BRIAN MORRIS, C.: *El surrealismo y España*, op. cit., p. 95.

“Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración. El poema evadido de la realidad imaginativa se sustrae a los dictados de lo bello como se entiende ahora y entra en una asombrosa realidad poética a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante.”⁹⁴⁵

Para Lorca, la libertad y el amor son las dos únicas realidades que pueden dar plenitud a la vida . Estos dos temas están siempre presentes en toda la producción lorquiana en sus dos facetas, teatro y poesía. Casi siempre son imposibles de lograr y en la lucha para lograrlos; puede llegarse hasta la muerte.

Lo que fue afirmado por Vicente Aleixandre, en las palabras que escribió después de la muerte de su amigo Federico García Lorca :

“En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles. En este sentido, como en otros muchos, me recuerda a Lope.”⁹⁴⁶

En *Poeta en Nueva York*, el poeta nos cuenta su experiencia en Estados Unidos, y la civilización monstruosa que está aplastando y machacando a los negros, privándoles de todo tipo de libertad y justicia social; es casi el mismo tema del *Romancero gitano*, pero con más intensidad y dureza. Por la diferente situación social, en este libro los opresores son los blancos y los oprimidos son los negros.

⁹⁴⁵ GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, I, Gredos, Madrid, 1975, p. 86.

⁹⁴⁶ LÓPEZ ALONSO, Antonio: *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*, Madrid, Algaba ediciones, 2002, p. 120.

1.19.1. El vuelo

El aire, los pájaros y el vuelo son temas muy recurrentes en *Poeta en Nueva York* de Lorca como elementos que expresan levemente su ansia de libertad, de un amor libre, este ejemplo de libertad y amor asociados la vemos en el poema “Tu infancia en Menton”:

Amor, amor, amor Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no te entiende.
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.⁹⁴⁷

En su búsqueda eterna, el poeta refleja esta ansia por la libertad en un vuelo inalcanzable, que en su espacio inmenso se encuentra el amor buscado e inalcanzable a la vez en “Cielo vivo”:

Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos,
sobre grupos de brisas y barcos encallados.
Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija
y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible! (p. 157)

En “Navidad en el Hudson”, aparece el aire con valores negativos, el viento⁹⁴⁸ aparece como una brisa de restricciones y de prohibiciones y por consiguiente es un signo de valor negativo porque oprime la libertad, y que junto a las otras imágenes que representan la muerte, se nos presenta como un agente más de la muerte:

¡Esa esponja gris!
Ese marinero recién degollado.
Ese río grande.
Esa brisa de límites oscuros. (p. 141)

⁹⁴⁷ *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 108.

⁹⁴⁸ BACHELARD, Gaston: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

1.19.2. Los pájaros

El pájaro comúnmente remite a la libertad, pero en “Noma y paraíso de los negros” este pájaro no es más que una sombra sobre la blanca mejilla que representa la raza blanca que agobia al negro:

Odian la flecha sin cuerpo
el pañuelo exacto de la despedida
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.⁹⁴⁹

A lo largo del libro también aparecen muchos pájaros pero con valores negativos, pájaros agonizantes, moribundos, con los ojos mutilados como reflejos de la dura civilización y su lucha contra la naturaleza como en “Paisaje de la multitud que orina”:

Esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.
Se quedaron solos y solas,
soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes,
con el agudo quitasol que pincha
al sapo recién aplastado,
bajo un silencio con mil orejas
y diminutas bocas de agua
en los desfiladeros que resisten
el ataque violento de la luna. (p. 137)

Los pájaros símbolos del deseo de libertad⁹⁵⁰ que se expresa en el vuelo de las alas, se convierten en portadores de la muerte, por ejemplo los ruiseñores que estaban esperando la muerte de “El niño Stanton” ofreciéndole la libertad después de la muerte:

A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos.
El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
con su casto afán de manzana para que te piquen los ruiseñores.⁹⁵¹

⁹⁴⁹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 115.

⁹⁵⁰ ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995, p. 71.

⁹⁵¹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 161.

En el poema “Panorama ciego de Nueva York” la imagen del pájaro es muy frecuente, es el personaje principal en todo el poema se repite con cada estribillo del poema, aparecen muertos tapados con ceniza:

Si no son los pájaros
cubiertos de ceniza,
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,
serán las delicadas criaturas del aire
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.⁹⁵²

Seguimos con el mismo poema, en esta estrofa los pájaros se asocian con todos los valores negativos de urbe americana “metálico”, “suicidio”, “asesinato” sinónimos de la muerte⁹⁵³:

No, no son los pájaros.
No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,
ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,
ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada. p. 148

El poeta logra mezclar dos realidades, naturaleza y hombre citadino y esto lo podemos apreciar de una manera más clara en “Panorama ciego de Nueva York”, en donde la ciudad, es la principal protagonista sin olvidar de elementos secundarios como el aire y los pájaros que son la parte que comprende lo natural en el poema:

Serán las delicadas criaturas del aire
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible. (p. 147)

En “Fábula y rueda de los tres amigos”, los tres amigos muerte y enterrados cada uno en un hábitat diferente, a Enrique le corresponderá en los “ojos vacíos de los pájaros”:

⁹⁵² Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 147.

⁹⁵³ ZARDOYA, Concha: “La técnica metafórica de Federico García Lorca”, Revista Hispánica Moderna, XX, 1954.

Lorenzo,
Emilio,
Enrique,
Estaban los tres enterrados.
Lorenzo en un seno de Flora,
Emilio en la, yerta ginebra que se olvida en el vaso,
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.⁹⁵⁴

En el poema “Oda a Walt Whitman” la ausencia de libertad del amor “homosexual”⁹⁵⁵ también queda reflejada en la tortura de un pájaro símbolo de la libertad y el amor libre:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla,
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vid,
y amante de los cuerpos bajo la burda tela. (p. 204)

En “Panorama ciego de Nueva York”, la nieve aparece como fuerza perseguidora, que ha sepultado a las criaturas del cielo, creando así un tipo de prisión que niega a estas criaturas la libertad de volver a volar por el cielo:

Yo muchas veces me he perdido
para buscar la quemadura que mantiene despiertas las cosas
y solo he encontrado marineros echados sobre las barandillas
y pequeñas criaturas del cielo enterradas bajo la nieve. (p. 148)

Así que en los poemas del libro, los pájaros eterno símbolo de libertad de volar se convierten en elementos negativos o atacando al poeta o están atacados por otros elementos opresores.

⁹⁵⁴ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., pp. 109- 110.

⁹⁵⁵ BOBES, C: *La metáfora*, Madrid, Editorial Gredos, 2004, p. 103.

1.19.3. La libertad prisionera

Las imágenes de mutilación son típicamente lorquianas; todas son imágenes de efectos negativos, de una sociedad mal industrializada que representan la pérdida de la libertad ante un mundo mecanizado del cual no se puede escapar. A través de las palabras del poeta sentimos su identificación con lo mutilado de la naturaleza.

En el poema “Grito hacia Roma” el cuadro no podía resultar más completo: la luz, la lluvia y los niños son sometidos a un mismo proceso de violencia y desnaturalización. Francisco Rico describe la libertad neoyorquina de la siguiente manera:

“La civilización de esta ciudad está preparando conscientemente una humanidad (un millón de herreros) que, para sobrevivir tiene que destruir en el mismo momento en que nace, lo que más humano posee: la libertad de su propio cuerpo, de sus propios pensamientos, de sus propios sentidos. En una trágica comunión luz, lluvia y niños se funden en una única, desesperada visión: la de una naturaleza (geográfica y humana) agonizante e impotente.”⁹⁵⁶

Reproducimos a continuación los versos que reflejan estas imágenes de la libertad prisionera del poema “Grito hacia Roma”:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.⁹⁵⁷

En el poema “Nocturno del hueco”, hasta la propia luna, un símbolo omnipresente en toda la producción lorquiana, aparece encarcelada con su libertad oprimida como elemento natural, es

⁹⁵⁶ RICO, Francisco: *Historia y crítica de la literatura, Tomo 1, Época contemporánea (1914-1939)*, Madrid, Editorial Óptima, 1984, p. 251-251.

⁹⁵⁷ Poeta en Nueva York, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 200.

sobre todo, una fuerza opresora que quita la vida de las personas y su libertad también, a veces seduciéndolas de varias formas, como una figura femenina, y otras veces atrapándolas mediante la fuerza:

No, por mis ojos no, ahora que me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo.
en la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños.⁹⁵⁸

En “El rey de Harlem”, la sangre es símbolo de vida y de pasión, en todos los poemas aparece atrapada, prisionera, no encuentra salida, está oprimida su libertad, los negros están furiosos⁹⁵⁹ porque no encuentran una salida a pesar de que se ha sugerido que la encontrarán en el futuro día del castigo:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer. (p. 121)

En el mismo poema, la sangre de los negros sufre la opresión de la libertad y de la injusticia social, todo el barrio de Harlem sufre por ser inferior a los blancos, sufre una angustia oprimida que no tiene salida que se refleja en su rey “prisionero”:

¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos ,
a tu sangre estremecida del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje. (p. 120)

En “Grito hacia Roma” el poeta nos describe que sólo existe un futuro de esclavitud, de injusticia, de desesperación y falta de libertad representada en las cadenas que se están forjando para los

⁹⁵⁸ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 173.

⁹⁵⁹ GARCÍA MONTERO, Luis: *La palabra de Ícaro: estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

niños, no hay otro horizonte que el de la guerra y la gente desesperada que está esperando la muerte:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.⁹⁶⁰

En el poema “ La aurora” se ve el mundo neoyorquino con toda su putrefacción, su materialismo, su injusticia, su ciencia sin raíces y su sufrimiento desesperanzado, porque ni siquiera la aurora promete un día mejor, tampoco un futuro próximo⁹⁶¹. En esta ciudad de civilización materialista la aurora está bloqueada por las escaleras y por las aristas, elementos de la civilización. La luz de la libertad no puede desplegarse sobre la tierra, ni sobre el agua porque se ha convertido en agua negra, podrida, contaminada por la civilización; tampoco puede desplegarse sobre el aire contaminado:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.⁹⁶²

La libertad en la ciudad de Nueva York es prisionera, encarcelada en un ambiente hostil, violento e inhumano. Nadie es libre, todos son esclavos de la máquina y la industria: los blancos, los negros, las mujeres hasta los niños, todos prisioneros y esclavos del dinero.

⁹⁶⁰ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 199.

⁹⁶¹ RODRÍGUEZ, J.: «Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coordinadores), Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998), Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 158-176.

⁹⁶² Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 150.

1.19.4. La sangre

La sangre en *Poeta en Nueva York* adquiere un nuevo sentido y una nueva fuerza que antes no gozaba el símbolo de la sangre en toda la obra de Federico García Lorca.

Desde el “Canto I” de Les Chants de Maldoror se evidencia el gusto por la sangre de Lautréamont:

(Cae una lluvia de sangre de mi vasto cuerpo parecido a una nube negruzca que el huracán impele hacia delante.) (...) Hay quien dice que te acercaste a mí para succionarme la poca sangre que contiene mi cuerpo: ¡Ojalá esta sospecha se hubiese convertido en realidad!⁹⁶³

La palabra “sangre” se encuentra cuarenta y dos veces en *Poeta en Nueva York*. Esta presencia se explica por la importancia que tiene la figura de Jesucristo en esta obra lorquiana y en especial en el libro neoyorquino y en el desarrollo del epígrafe sobre la crítica y el rechazo de la religión⁹⁶⁴, y por la asociación que tenían para su autor la libertad⁹⁶⁵, otro de sus temas fundamentales, y el fluir de la sangre.

Según declara Jorge Arbeleche, la sangre de los negros es el símbolo de la expresión de la libertad oprimida y que ahogará a Nueva York:

“La sangre hace temblar lo cósmico porque es un desesperado grito de vida y de libertad como por ejemplo la sangre de los negros, estremecida, presa y furiosa que busca una salida. Esta sangre es el símbolo y la expresión de la libertad oprimida, de la injusticia y de la discriminación racista.”⁹⁶⁶

⁹⁶³ LAUTRÉAMONT, Conde de: *Obras completas*, edición de Aldo Pellegrini, Buenos Aires/Barcelona, Editorial Argonauta, 1978, p. 87.

⁹⁶⁴ Véase III.1.22. Crítica y rechazo de la religión

⁹⁶⁵ Véase III.1.11. El vuelo de la libertad

⁹⁶⁶ ARBELECHE, Jorge: *Federico García Lorca, una poesía hacia la libertad*, Barcelona, Acali, 1979, p. 100.

Esa sangre estremecida liberadora de los negros que ni encuentra salida para lograr la libertad aparece en el poema el “Rey de Harlem”:

No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a to sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.⁹⁶⁷

En el mismo poema el poeta les llama lamentando su situación porque están buscando una muerte blanca y les advierte de esta sangre furiosa, que ha sido atrapada y prisionera durante mucho tiempo, la cual se rebelará para lograr su libertad, llegando a todas partes para quemar el color blanco de las mujeres rubias:

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas, ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo. (p. 120)

Como bien señala García Posada atrapada, prisionera, no encuentra salida, está oprimida su libertad, los negros están furiosos porque no encuentran una salida a pesar de que se ha sugerido que la encontrarán en el futuro día del castigo:

"El rey de Harlem es un ejemplo perfecto de bivalencia. Primero escuchamos el lamento del autor por la vitalidad oprimida y prisionera de los negros, simbolizada en su sangre. Nada comparable a esa opresión, al estremecimiento de esa sangre bajo la piel oscura, a la mutilación radical que sufre el negro en la penumbra neoyorquina, a que su "rey" vista un traje de conserje, que es en realidad una cárcel."⁹⁶⁸

Imágenes que se pueden ver perfectamente a lo largo del

⁹⁶⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 120.

⁹⁶⁸ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca, interpretación de "Poeta en Nueva York"*, Madrid, Akal, D. L., 1982.

poema del “Rey de Harlem”, y en esos versos aparece presa y atrapada en búsqueda de la libertad:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el p echo de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer.⁹⁶⁹

Esa sangre de los negros⁹⁷⁰ es el brote de una nueva vida, ya no simboliza la sangre más bien simboliza la nueva vida igual que la carne tumefacta.

Pero también la imagen y el símbolo ofrecen otros valores y connotaciones, como hemos señalado anteriormente. En el poema “Nueva York: oficina y denuncia”, la sangre⁹⁷¹ corre sobre las sumas, las multiplicaciones y las divisiones, es decir, la sangre que brota en nombre del capitalismo americano:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
(...)
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.⁹⁷²

Esta sangre es la de los obreros que sangran en las fábricas.

Dice el poeta:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías.

⁹⁶⁹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 121.

⁹⁷⁰ ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel: La metáfora y el mito, Madrid, Taurus, 1963, pp. 65-70.

⁹⁷¹ SESÉ, Bernard: “Le sang dans l’universe imaginaire de Federico García Lorca”, Les Langues Néo-latines, núme, 165, junio 1963, pp. 1-44.

⁹⁷² Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 187.

que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?⁹⁷³

En el poema “La aurora”, el poema analiza de manera existencial la vida cotidiana de los neoyorquinos al principio de su jornada cuando la luz aparece la bruma:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reta de ciencia sin raíces.
Por lo barrios hay gente que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.⁹⁷⁴

La sangre en “Danza de la muerte” se presenta como un símbolo de opresión social, donde la máscara entre las columnas de sangre y de números:

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros pasados
Que aullaran, noche oscura, por su tiempo sin luces. (p. 131)

La sangre que corre evoca un símbolo de sacrificio. Por asociación, las heridas tienen una significación semejante.

La sangre en el poema siguiente es símbolo de muerte y se intensifica progresivamente hasta llegar al deseo de una reivindicación universal ⁹⁷⁵ para poner fin a la opresión, reivindicación que aparece en los versos “aurora de tabaco y bajo amarillo”:

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y por azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas, ante el insomnio de los lavabos,
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo. (p. 121)

⁹⁷³ Ibíd., “Nueva York (Oficina y denuncia)”, p. 189.

⁹⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 150.

⁹⁷⁵ CORREA, Gustav: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, D. L., 1970.

En la segunda parte del poema, Lorca repite: negros, negros, negros. El negro se transforma en un símbolo de dolor, de opresión y de muerte en medio de un río de sangre:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en los pechos de los paisajes,
Bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer.⁹⁷⁶

El opresor blanco vive un momento de tensión, provocado por la esperanza de los negros de liberarse de la explotación física y moral, a la cual ellos han estado sometidos después de algunos siglos. El baile se convierte en un proceso de liberación triunfal:

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis buscar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas.
Y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.⁹⁷⁷

En conclusión, la sangre aparece en todos sus contextos: a sangre bíblica que remite al dolor y a la muerte o la destrucción, pero esta sangre apocalíptica también puede ser iluminativa para la creación del nuevo paraíso. El poeta se sacrifica para recuperar esta sangre divina, para salvar al mundo como Jesucristo hizo con su muerte. En Lorca la sangre simboliza el castigo divino⁹⁷⁸ de no poder gozar del amor, o el castigo de la naturaleza frente a la civilización, y la sangre nueva de un nuevo mundo más humano, y la recuperación de la naturaleza. Sin embargo, aunque la sangre es amor vital también simboliza el dolor o la muerte.

⁹⁷⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa, op. cit., "El rey de Harlem", p. 121.

⁹⁷⁷ Ibíd., "El rey de Harlem", p. 123.

⁹⁷⁸ SORIA OLMEDO, Andrés: *Federico García Lorca*, Madrid, Envida, 2000, p. 43.

1.20. Valoración de la temporalidad y la muerte⁹⁷⁹

En su Historia de la eternidad, Borges manifestó que el tiempo “es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, y acaso el más vital de la metafísica.”⁹⁸⁰ La presencia de dicha y cuestión es constante en *Poeta en Nueva York*. Reflexión que está directamente conectada con la idea de la muerte. El autor granadino elabora sus textos sobre una dimensión atemporal. Este hecho se comprueba en el poema “Cementerio judío” donde el tiempo de partida no coincide con el tiempo real y desaparecen las referencias temporales como la rueda del reloj:

Los niños de Cristo dormían
y el judío ocupó su litera.
Tres mil judíos lloraban en el espanto de las galerías
porque reunían entre todos con esfuerzo media paloma,
porque uno tenía la rueda de un reloj
y otro un botín con orugas parlantes
y otro una lluvia nocturna cargada de cadenas
y otro la uña de un ruiñón que estaba vivo
y porque la media paloma gemía
derramando una sangre que no era la suya.⁹⁸¹

En el poema “Danza de la muerte, dedicado totalmente para la muerte, el baile se halla dominado por la máscara africana, cuyo significado está expresado por el mismo Federico García Lorca:

“El mascarón tipo africano, muerte verdaderamente muerte, sin ángeles ni Resurrexit. Muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni lucharán por el cielo.”⁹⁸²

⁹⁷⁹ Véase IV.1.9. La luna-muerte, IV.2.9. La muerte y IV.3.10. La muerte-luna

⁹⁸⁰ BORGES, Jorge Luis: Obras Completas I (1923-1936), Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 385.

⁹⁸¹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 191.

⁹⁸² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1099.

En “La aurora” la falta de esperanza en el mundo neoyorquino y que la aurora ya no constituye la alegría de un nuevo día. Ya lo sabe toda la gente que sale temprano a trabajar que no hay esperanza, que la aurora⁹⁸³ ya perdió su significado y ser símbolo de un futuro mejor, ni un amanecer esperanzador:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.⁹⁸⁴

El tema del tiempo, de la brevedad de la vida, por tanto de la muerte frente a la eternidad, se actualiza también en “Oda a Walt Whitman” del poeta granadino:

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora. (pp. 205-206)

Este deleite que no debe estar buscado en la resistencia de la sangre neoyorquina se puede entender literalmente como brevedad de la vida actual en Nueva York, o también como debilidad, como poca capacidad de la vida para resistir frente a la tentación de la sangre que es el anuncio del triunfo de la naturaleza y los negros sobre la ciudad industrializada del hombre blanco, la sangre triunfadora y libertadora del negro.

Al mismo tiempo y en el mismo poema, Lorca percibe el movimiento, y el sentido de la vida por medio del amor, la dicha breve que subraya la existencia transitoria de la vida humana. El

⁹⁸³ BOSCÁN, Lilia: “La muerte en la poesía de Lorca; la luna y el jinete símbolos representativos”, Anuario de Filología, 1965, Nº 4, p. 54.

⁹⁸⁴ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 150.

amor es el único interludio a la muerte:

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo.
Mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.⁹⁸⁵

Por otro lado, en *Poeta en Nueva York* son frecuentes las alusiones al valor tiempo relacionadas con la presencia de la muerte y con las referencias a la velocidad o la lentitud de la acción⁹⁸⁶ como los primeros versos de “Paisaje de la multitud que orina”:

Se quedaron solos.
Aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.
Se quedaron solas.
esperaban la muerte de un niño en el velero japonés. (p. 137)

En “Navidad en Hudson” la velocidad llega a convertirse en muerte:

Estaba uno, cien, mil marineros,
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba solo por el cielo

El mundo solo por el cielo solo. (p. 141)

En “Grito hacia Roma” la muerte es un castigo, una condenación porque no prevalecieron ideales cristianos y por el hecho de no haber sabido respetar a las tradiciones de Cristo:

Porque ya no hay quien reparta el pan y el vino,
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien lllore por las heridas de los elefantes.
No hay más que un millón de herreros

⁹⁸⁵ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 206.

⁹⁸⁶ PRADOS, Emilio: “Estancia en la muerte con García Lorca”, Hora de España, Tomo II, Núm. VII, Valencia, junio- octubre 1937.

forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.
El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.⁹⁸⁷

En el libro neoyorquino, y de manera especial en la “Oda a Walt Whitman”, la muerte llega a ser pérdida y ausencia de vida de la cual no hay escapatoria, y es un castigo a los asesinos, traidores y opresores:

¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No haya cuartel! ¡¡Alerta!!.
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes
os cierren las puertas de la bacanal. (p. 207)

En otras ocasiones la muerte se convierte en valor positivo para librar a los negros del ambiente hostil⁹⁸⁸ de la gran urbe americana, por ejemplo en el poema de “Danza de la muerte”, en el cual ya no queda nada, es el tiempo de la muerte, pero, también, es el tiempo de la liberación ya que esta máscara es símbolo de

⁹⁸⁷ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., pp. 199-200.

⁹⁸⁸ FORRADELLAS, Joaquín: “Una interpretación de Poeta en Nueva York”, Ínsula, Año XXXVIII, Núm. 334, enero de 1983.

otro tipo de muerte, la muerte que acabará con todos los elementos de la civilización deshumanizada y opresora:

Era el momento de las cosas secas:
de la espiga en el ojo y el gato laminado;
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.⁹⁸⁹

En “El rey de Harlem” sigue apareciendo la muerte con valores positivos liberadores de los negros de la opresión a la cual está sometidos por parte de la raza blanca:

Es preciso matar al rubio vendedor del aguardiente,
a todos los amigos de la manzana, y de la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, de los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas. (p. 119)

Así pues tiene sentido que el último poema del conjunto se cierre con un canto a los negros “Son de negros en Cuba”. La vinculación del hombre negro a sus raíces nativas lo salvarán de la muerte que acecha a Nueva York y al hombre blanco y este son se convierte en un canto de esperanza ⁹⁹⁰ . Si observamos detenidamente el análisis que acabamos de hacer de este epígrafe, nos daremos cuenta de que todos los temas se estructuran entorno a dos: “el amor” y “la muerte”. Todo parte del amor y de la necesidad del poeta de amar.

⁹⁸⁹ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 129.

⁹⁹⁰ FLYS, Miguel Jaroslaw: “Poeta en Nueva York: la obra incomprendida de Federico García Lorca”, Arbor, XXXI, nº 114, junio 1955.

Por amor insatisfecho Lorca evoca su infancia y busca la inocencia de ese sentimiento, aunque es una pureza ya perdida. Por un inmenso amor a los demás denuncia la opresión⁹⁹¹ a los débiles, a “la otra mitad” y arremete contra el poder económico que domina toda la ciudad y que es el causante de todo este sufrimiento. El poeta sólo ve en Nueva York una ciudad corrupta que danza hacia la muerte. También la búsqueda del amor en otra persona provoca en él un sentimiento de enorme soledad y frustración, porque es consciente de que este sentimiento nunca será legítimo a los ojos de los demás. La búsqueda del amor en la religión no le servirá porque ésta ha perdido el verdadero significado de esa palabra y se suma al grupo de los opresores poniéndose al servicio del dinero.

Todo el ambiente le ahoga al poeta en un profundo dolor que le conduce a la muerte y a la desintegración de su propio ser, produciéndose así la síntesis amor-muerte; amar es un dolor infinito y también la única forma en la Federico concibe su vida, pero al mismo tiempo es su muerte, por la imposibilidad de realización en ese lugar y en sí mismo. Es su muerte, porque no puede amar pero sin amor se extingue. De ahí que la muerte sea una forma también de vida porque es una forma de amar.

⁹⁹¹ LARREA, Juan: “Asesinado por el cielo”, Letras de México, III, 1941-1942.

1.21. La exaltación de la carne como realidad

El concepto surrealista de lo maravilloso comunica el cielo y el infierno, el lenguaje y el cuerpo. Precursor de esta concepción fue Lautréamont en sus *Chants de Maldoror*⁹⁹², donde la carne se manifiesta como un estado de lo real, fuera de toda duda:

“Esto que se estremece al contacto conmigo, haciéndome estremecer a mí mismo, pertenece a la carne, a no dudar. Es real... ¡No estoy soñando!”⁹⁹³

Por parte de Lorca, la carne ha sido el centro ideológico de la “Teoría y juego del duende”, donde habla nuestro gran poeta de la carne viva y dice:

“puente sutil que une los cinco sentido con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertad del Tiempo.”⁹⁹⁴

El libro de *Poeta en Nueva York* es también ejemplo en que se concibe la carne como lo más real. Por ejemplo en el poema de “El rey de Harlem”, la carne alcanza incluso un grado de hiperrealidad:

Hay que huir,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.⁹⁹⁵

Por otra parte, la “carne” *Poeta en Nueva York* adquiere una existencia individual, una dimensión propia. La carne trasciende el espacio donde se siente el dolor o la dicha del amor.

⁹⁹² LAUTRÉAMONT, Conde de: Obras completas, edición de Aldo Pellegrini, Buenos Aires/Barcelona, Editorial Argonauta, 1978.

⁹⁹³ BRETON, André: *Arcano 17*, edición de Ramón Mayrata y Carlos Wert, Madrid, Editorial Al-Borak, 1972, p. 10.

⁹⁹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Obras Completas II, Edición Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1985, p. X.

⁹⁹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 230.

En “Danza de la muerte”, la carne aparece sufriendo los dolores del castigo de la naturaleza en la gran ciudad de Nueva York, por eso huyen los camellos de la urbe maldita:

Se fueron los árboles de la pimienta,
Los pequeños botones de fósforo.
Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico.⁹⁹⁶

La carne que se ve, la que prevalece en este escenario hostil, es la carne muerta, tumefacta y podrida, pero la viva ya desapareció:

Pero no hay olvido, ni sueño:
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros. (p. 172)

En “Nocturno del hueco”, la carne del amado⁹⁹⁷ que representa un mundo vivo en medio de la ciudad muerta, un mundo sin cielo:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
¡qué silencio de trenes bocarriba!
¡cuánto brazo de momia florecido!
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo! (p. 172)

En contraste con la carne viva deseada y añorada, aparece la carne podrida y muerta que comen los insectos como las hormigas y los insectos en especial en la “Oda a Walt Whitman”:

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.⁹⁹⁸

⁹⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 129.

⁹⁹⁷ BABÍN, María Teresa: *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1963, pp. 88-92.

En la rememoración de los amigos del 27, Vicente Aleixandre apunta las claves de las obsesiones lorquianas :

-Qué te duele, hijo?, parecía preguntarle la luna.

-Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, mía y la de los demás, que son uno conmigo.⁹⁹⁹

La carne en el libro de *Poeta en Nueva York*, está dividida entre dos tipos: la muerta y la viva, la inocente y la culpable, la pura y la impura, entre la que representa la existencia impura, como el corazón, del ser humano, y la inocente de la naturaleza. La carne no es material onírico sino la prueba de que se pertenece al mundo real.

No debemos olvidar que en realidad, todo este libro es una continua protesta lorquiana , porque la vida y el ambiente social de Nueva York fueron una experiencia muy difícil, que le incitaron, siempre y a lo largo de todo el libro a protestar. Así, lo mencionó el propio Lorca en la conferencia recital de la obra:

“Pero yo protestaba todos los días . [...] protestaba de toda esta carne robada al paraíso y m anejada por judíos de nariz gélida y alma secante, y protestaba de lo más tris te, de que los negros no quieren ser negros.”¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 206.

⁹⁹⁹ HOYO, Arturo del: Federico García Lorca, Obras completas I, Madrid, Aguilar, 1985, p. 1106.

¹⁰⁰⁰ Conferencia-recital sobre Poeta en Nueva York, F. G. L. , O. C. , Madrid , Aguilar, 1986.

1.22. Crítica y rechazo de la religión

El surréalisme fue el movimiento de la subversión de los valores más sagrados de la burguesía. A pesar de que algunos de estos valores a dinamitar fuesen las convicciones religiosas, la poesía surrealista continuó la línea romántica de la recuperación de lo inefable. Javier del Prado explica la complejidad de este gesto y romántico :

“La poesía recupera, en cierto modo y desde una dimensión compleja, pues su formulación la llevan a cabo los hijos del limo que se saben dolorosamente -ironía y sarcasmo- hijos del ateísmo (las dos caras de una misma moneda), la palabra de los dioses.”¹⁰⁰¹

En el surrealismo español, a esta herencia recibida del surréalisme se suma la violenta presencia de la religión católica en la cultura. No sólo hay una presencia abrumadora de referencias bíblicas y generales referidas a la religión católica en Poeta en Nueva York de Lorca, sino que también las hay en la mayoría de las manifestaciones surrealistas españolas del momento.

A continuación se va a considerar la presencia de la religión en el libro de Poeta en Nueva York. El tema de la religión es un tema muy presente en toda la obra de Lorca, sin embargo a lo largo del neoyorquino la religión adquiere nuevas connotaciones, crítica a la iglesia católica, al papa de Roma, etc.

Cabe mencionar que el tema del amor es una constancia en la vida del poeta desde su juventud universitaria. Este tema se ve

¹⁰⁰¹ PRADO, Javier del: *Teoría y práctica de la función poética y Poesía siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 127.

en muchas de las visitas que hizo como estudiante universitario como, por ejemplo, la del monasterio de Santo Domingo de Silos y la Cartuja:

“Es harta cobardía estos ejemplos de los cartujos. Ansían vivir cerca de Dios aislándose... pero yo pregunto ¿qué Dios será el que buscan los cartujos? No será Jesús seguramente... No, no... Si estos hombres desdichados por los golpes de la vida soñarían con la doctrina de Cristo, no entrarían en la senda de la penitencia sino en la de la caridad... La única senda es la caridad, el amor de los unos a los otros... El alma siente deseos de amar, de amar locamente y deseo de otra alma que se funda con la nuestra... deseos de gritar, de llorar, de llamar a aquellos infelices que meditan en las celdas, para decirles que hay sol, y luna, y mujeres, y música, de llamarlos para que se despierten para hacer bien por su alma, que está en las tinieblas de la oración, y cantarles algo muy optimista y agradable... pero el silencio reza canto gregoriano y pasional.”¹⁰⁰²

En esta declaración, se queda reflejado el pensamiento de Lorca de que el amor es el único camino para la salvación de la humanidad, pensamiento que se repetirá a lo largo de toda la obra lorquiana en sus diferentes fases de desarrollo y creación literaria.

Esta dura crítica a los religiosos viene de la creencia por parte de Lorca de que los mayores responsables de la intolerancia y la injusticia son todos aquellos encargados de extender el mensaje divino, empezando con el Papa ¹⁰⁰³ y rechazando cualquier institución que contribuya a mantener ese orden de cosas, sea la Iglesia Católica, o la institución militar, y los patriotas.

El poeta defiende la lectura sentida del Evangelio, la defensa de la patria del amor y de la igualdad. Más adelante en este tema se inspira el poema más crítico de la iglesia y de toda institución

¹⁰⁰² GARCÍA LORCA, Federico: Obras completas VI, Edición Miguel García Posada, op. cit., p. 95.

¹⁰⁰³ CORREA, Gustav: “El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca”, Hispania, Vol. XXXIX, 1956.

religiosa “Grito hacia Roma”.

Así como en el *Romancero* la voz que sentencia la muerte del Amargo vaticina “cicutas y ortigas/ nacerán en tu costado”¹⁰⁰⁴ (“Romance del emplazado”), la presencia de estos elementos tan asociados con la muerte del Mesías gitano alcanza su reverso en el poemario neoyorquino: el rey de Harlem es al mismo tiempo el nuevo profeta y el nuevo Mesías. A través de un proceso dialéctico Lorca sustituye las figuras emblemáticas del Antiguo y Nuevo Testamento –Moisés y Jesucristo– por la de un rey africano, tan sojuzgado como sus pares judíos, pero fundador de un nuevo orden donde habrá de triunfar la naturaleza.

Si la muerte de Cristo no ha servido para reconciliar al hombre consigo mismo y con su entorno, el poeta se proclama Mesías de la modernidad y se ofrece como víctima sacrificial que garantice la inauguración de un nuevo orden.

Nos explica Eutimio Martín¹⁰⁰⁵ que heterodoxia religiosa de Lorca aligerada de lastre nacionalista y asomo folklórico, reivindica una óptica literaria que reconvierte la figura de Cristo en paladín de los desheredados y a la Iglesia en deformadora del mensaje evangélico.

A lo largo del poemario, la religión católica está acompañada de elementos negativos, por ejemplo en el “Nacimiento de Cristo” aparece acompañado con connotaciones negativas de violencia y

¹⁰⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano*, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 86.

¹⁰⁰⁵ MARTÍN, Eutimio: *Federico García Lorca: heterodoxo y mártir (Análisis y proyección de la obra juvenil inédita)*, Madrid, Siglo XXI ediciones, 1986.

mutilaciones:

El niño llora y mira con un tres en la frente.
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.¹⁰⁰⁶

En el mismo poema, la propia figura de Cristo aparece con valores negativos, un Cristo muerto y torturado que no da vida:

Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.
El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los filos eternos de la madera rota. (p. 149)

En “Iglesia abandonada”, el ofertorio se produce en un ambiente hostil con connotaciones negativas de muerte y frío:

En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!
cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del
cáliz. (p. 126)

La fe en la verdadera religión católica está perdida personificada en este hijo perdido que tuvo el poeta en “Iglesia abandonada”:

Yo tenía un hijo que se llamaba Juan.
Yo tenía un hijo.
Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.¹⁰⁰⁷

Los pasajes bíblicos¹⁰⁰⁸ aparecen con frecuencia a lo largo del libro neoyorquino, en el poema “Crucifixión” Federico aprovecha los elementos básicos y hace que las tres Marías

¹⁰⁰⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, Madrid, Catedra, 2014, p. 149.

¹⁰⁰⁷ op. cit., 125.

¹⁰⁰⁸ HARRIS, Derek: “The religious theme in Lorca’s *Poeta en Nueva York*, Bulletin of Spanish Studies, 54, 1976.

contemplan el camello llorando porque el alba- digamos, Cristo para alumbrar la vida en su resurrección- tiene que pasar por el ojo estrecho- de nuevo en Lorca, el círculo- de la muerte, tal como explicó Eutimio Martín¹⁰⁰⁹:

Los tres niños en el arrabal rodeaban a un camello blanco
que lloraba porque el alba
tenía que pasar sin remedio por el ojo de una aguja.¹⁰¹⁰

El poeta hace referencia a la idea bíblica de la última hora Lo último como la idea bíblica de la hora, final del mundo, en varios poemas del libro, el primer caso sería “Paisaje de la multitud que vomita” con la muerte presente representada en la mujer gorda:

La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos. (p. 135)

Otro ejemplo claro de la última hora bíblica lo encontramos en “Panorama ciego de Nueva York”, sobre las mujeres sabedoras de la muerte:

Y las que mueren de parto saben en la última hora
que todo rumor será piedra y toda huella, latido. (pp. 147- 148)

Y en referencia al fin del mundo, describe el poeta el último momento de la vida en la tierra incluyéndose en este final bíblico en “Nueva York, oficina y denuncia”:

Y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros. (p. 188)

¹⁰⁰⁹ MARTÍN, Eutimio: *Edición crítica de Poeta en Nueva York Tierra y luna*, Barcelona, Ariel, 1981.

¹⁰¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 194.

Abundan las referencias y los pasajes bíblicos en el libro de *Poeta en Nueva York*, como Señala Cristina Torres¹⁰¹¹, Sabemos que el tres es el número de la trinidad (tres personas distintas y un sólo Dios verdadero). Tras ese número tres tan representativo, se esconde el “yo” verdadero del poeta al que alude “Fábula y rueda de los tres amigos”. Y el número tres es un símbolo más de los múltiples desdoblamientos¹⁰¹² que su personalidad sufre a lo largo del libro. Además tras él está patente la crucifixión que sufre el propio poeta., por amor; su muerte y posterior desintegración, con el empleo de símbolos de lo corrosivo como las “hierbas” del poema “Omega”.

Es un cataclismo universal pronunciado o anunciado por la voz profética del poeta a toda la humanidad, desde luego se nota que es una influencia bíblica en “Crucifixión”:

Fue entonces,
y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla.¹⁰¹³

El rechazo de la religión aparece, claramente, como motivo anecdótico y a veces con matiz emotivo en “Cementerio judío”:

Los niños de Cristo dormían
Y el judío ocupó su litera. (p. 191)

Según Eutimio Martín¹⁰¹⁴, “Navidad y Nacimiento de Cristo.”-

¹⁰¹¹ TORRES BARRADO, Cristina: *Lorca y Poeta en Nueva York*, Amor y muerte de un poeta”, Archivo y Biblioteca de Pureza Canelo V. 75, 2012, pp. 141-165.

¹⁰¹² ARANGO, Manuel Antonio: Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca, Editorial Fundamentos, 1995.

¹⁰¹³ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 195.

¹⁰¹⁴ MARTÍN, Eutimio: *Edición crítica de Poeta en Nueva York Tierra y luna*, op. cit, p. 150.

Ambos poemas del ciclo neoyorquino asocian idéntica problemática: la Navidad imposible a causa del fracaso de la redención de Cristo. El nacimiento de Jesús conlleva la presencia de la muerte como estigma epigámico.

En el “Rey de Harlem”, el universo se está dislocando y sus distintos elementos derrumbados en un total cataclismo y un mundo en caso :

cielos yertos, en declive, donde las colonias de
Planetas ruedan por las playas con los objetos abandonados.¹⁰¹⁵

Lorca le dedica al Papa una durísima crítica, característica surrealista de tendencia anticlerical, los versos del poema “Grito hacia Roma” muestra una clara irreverencia y burla del Papa, así lo declara Eutimio Martín “la fundada animadversión del poeta de Fuentevaqueros para con la Iglesia Católica, deformadora, según Lorca, del mensaje evangélico de Jesús. En Grito hacia Roma (Poeta en Nueva York) acusará al Papa --el hombre vestido de blanco (...) que se orina en la paloma- - y denunciará la alianza cesaropapista entre Pío XI y Mussolini(Tratado de Letrán), empresa bélica del fascismo italiano y el Vaticano cuya cúpula unta de aceite santo las lenguas militares.”¹⁰¹⁶

Y así lo describe nuestro poeta Lorca:

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 121

¹⁰¹⁶ MARTÍN, Eutimio: *Edición crítica de Poeta en Nueva York Tierra y luna*, op. cit, p. 142.

¹⁰¹⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 200.

En el tercer número de *La Révolution Surréaliste*¹⁰¹⁸ se incluyó un ofensivo escrito contra el Papa, “Adressé au Pape”, cuyo tono crudo no será emulado por Lorca, aunque nuestro si se mofará también del jefe de la cristiandad.

Pero donde se nota con mayor fuerza la denuncia del espectáculo es en su clara posición frente a la Iglesia Católica y su cristianismo cosificado. En “Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building¹⁰¹⁹)”, se puede observar cómo la refinada ironía recusa el vacío de la palabra sagrada, que resuena entre el desamparo, la desesperanza y la muerte. El poeta lanza una dura crítica al Papa acompañada de una fuerte expresión de la pérdida de significación de las divinidades mitológicas, como el toro y la vaca:

Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da sangre del cordero al pico idiota del faisán.¹⁰²⁰

La dura crítica que dirige Lorca hacia la Santa Sede¹⁰²¹ sigue con una directa referencia a los Pactos de Letrán entre Pío XI y Mussolini en 1929, en su famoso poema “Grito hacia Roma”:

mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita. (p. 201)

¹⁰¹⁸ *La Révolution Surréaliste*, nº 3, París, 15 de abril de 1925, pp. 16-17.

¹⁰¹⁹ RICHTER, David F.: “Diálogos sobre lo informe: trayectoria de Bataille a Poeta en Nueva York”, *Acta Literaria* 46, 2013, pp. 85-106.

¹⁰²⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 200.

¹⁰²¹ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Geometría y angustia de Poeta en Nueva York”. *Monteagudo* 58, 1977, pp. 41-47.

Seguimos con el mismo poema, en el contexto neoyorquino el poema muestra una pérdida total del respeto a la Iglesia, como expresión de rebeldía y disconformidad:

caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
que untan de aceite las lenguas militares,
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
y escupa carbón machacado
rodeado de miles de campanillas.¹⁰²²

La palabra sagrada que no alcanza a realizar las promesas de Dios, pues se pierde en las redes y jerarquías de una iglesia atrapada en sus propios dogmas de fe:

Pero a viejo de las manos traslúcidas
dirá: Amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos.
Dirá: amor, amor, amor,
entre el tisú estremecido de ternura;
dirá: paz, paz, paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita.
Dirá: amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios. (pp. 200-201)

Y luego, en “Grito hacia Roma”, el poeta nos ofrece la solución a tanta violencia y pérdida de la humanidad. Lorca cree en la religión, en el libro de *Poeta en Nueva York*, como una actitud de amor¹⁰²³ entre los seres humanos más que en la creencia de un Dios superior:

El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la inundación.
El amor está en los fosos donde luchan las serpientes del hambre,

¹⁰²² Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 199.

¹⁰²³ ARANGO I., Manuel Antonio. “El simbolismo como elemento de protesta en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca”. EN: FLITTER, Derek, coord., Del romanticismo a la guerra civil. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, Asociación Internacional de Hispanistas, 1998, pp. 57-65.

en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas. (p. 200)

Este amor entre los seres humanos hace que el poeta se ofrece como sacrificio para la salvación de la humanidad en “Nueva York, oficina y denuncia”:

No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborraba con aceite.¹⁰²⁴

En “Oda a Walt Whitman”, el poeta nos comunica que la salvación está en la misma humanidad, la realidad añorada por el poeta se identifica con un mundo edénico y primitivo no contagiado aún por la civilización:

Y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.¹⁰²⁵

Inicio del desenmascaramiento de dicho mundo y la emergencia de una nueva subjetividad que enfrenta a los discursos del poder¹⁰²⁶ que históricamente han impuesto una discursividad que aseguraba las maneras de decirse y hacerse el poder, el orden, la norma, la ley y el control. *Poeta en Nueva York* aparece como un discurso que trastoca la discontinuidad y el caos dentro de la historia y se convierte en discurso de la resistencia

¹⁰²⁴ Poeta en Nueva York, Edición de María Clementa Millán, op. cit., p. 189.

¹⁰²⁵ op. cit., p. 208.

¹⁰²⁶ ORTEGA LÓPEZ, José: “La ciudad de Nueva York en la poesía moderna norteamericana”, REDEN 14, 1997, pp. 55-91.

frente al poder en todas sus formas.

En “Danza de la muerte”, esta denuncia toma ciertos rasgos apocalípticos, y, utilizando un claro estilo de sentencia bíblica, las visiones apocalípticas¹⁰²⁷ son bastante frecuentes como escenas del final del mundo a manos de los negros, su rey o el mascarón, y lo oímos al poeta decir:

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces,
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!
Tendida en la frontera de la nieve!

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!
(...)
Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!¹⁰²⁸

Lorca se presenta en esta obra como un ser mesiánico, con poderes similares a los que tenía Cristo, y que revelan la lectura y la recreación de las Sagradas Escrituras¹⁰²⁹. Esta actitud tiene su antecedente más directo en Breton, quien se comparó con Jesús al cumplir treinta y tres años. El poeta, en “Doble poema del lago Eden”, como profeta dice verdades ante la inmediatez de un

¹⁰²⁷ BROWN, Norman: *Apocalipsis y/o Metamorfosis*, Barcelona, Kairós, 1995, p. 167.

¹⁰²⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., pp. 131-133.

¹⁰²⁹ CASULLO, Nicolás: “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”. EN: CASULLO, Nicolás, comp. y pró. *El debate modernidad pos modernidad*, Argentina, Puntosur, 1989, pp. 9-63.

cataclismo universal, Poeta en Nueva York. Además Lorca se define a sí mismo, lo que interesa en la obra es el yo del poeta, su propia experiencia:

porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.¹⁰³⁰

Como profeta, el poeta anuncia la llegada de la resurrección de la naturaleza, del castigo del mascarón:

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces,
¡Oh salvaje Norteamérica, oh impúdica! ¡Oh salvaje!.
Tendida en la frontera de la nieve!¹⁰³¹

Y Tal como señala María Clementa Millán¹⁰³², la muerte sea física o sea espiritual cargada de violencia, aparece constantemente en las obras surrealistas y exalta lo macabro y desagradable. La poesía en este caso se llena de sangre, de fuego, de rechinar de dientes como se anunciase un próximo cataclismo.

¹⁰³⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, Edición María Clementa Millán, op. cit., p. 154.

¹⁰³¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 131.

¹⁰³² MILLÁN, María Clementa: "Introducción a *Poeta en Nueva York*", op. cit., p. 70.

Conclusión

En este libro lorquiano, el poeta sigue su trayectoria poética tratando los mismos temas arraigados en toda su obra anterior: la muerte, el amor y la infancia perdida. El amor es uno de los temas más tratados en el libro y concretamente la frustrada pasión de Lorca que bucee en el caudal surrealista almacenado en Nueva York. El amor tiene una imagen bien dibujada a través de imágenes, símbolos y elementos surrealistas.

Otro tema que aparece con fuerza en nuestro libro es la propia infancia perdida y muerta objeto de melancolía, que aparece ya en el romance del niño muerto y la luna, que aporta una grandiosidad cósmica siempre en la obra lorquiana, y que abre el *Romancero gitano* y alcanza su máxima intensidad en el ciclo de *Poeta en Nueva York*. Los temas lorquianos desarrollados en un ambiente onírico forman parte de todo ese ciclo amor-muerte, propio de los poemas neoyorquinos.

Por otra parte, Lorca recoge en POETA EN NUEVA YORK la influencia surrealista mediante imágenes irracionales en actitud de rebeldía. La estancia en los Estados Unidos, precisamente en el momento dramático del crack de la bolsa neoyorkina, es un hito crucial en la vida de Lorca. Su contacto con Nueva York — expresión máxima de cierto tipo de civilización— es una sacudida violenta. En aquel mundo tentacular, que según Lorca convierte al hombre en una pieza de un gran engranaje, el poeta se ahoga y se rebela. Con dos palabras define el ambiente: «Geometría y angustia.» El poder del dinero, la esclavitud del hombre por la

máquina, la injusticia social, la deshumanización son los temas del libro. Y una de sus partes está dedicada a los negros —otra raza marginada—, en quienes Lorca ve «lo más espiritual y delicado de aquel mundo». De lo dicho se sigue que en palabras del propio poeta «un acento social se incorpora a su obra» (En efecto, los poemas son desgarrados gritos de dolor y de violenta protesta. Ahora, la soledad, la frustración y la angustia no son sólo las del poeta: su «corazón malherido» ha sintonizado con millones de corazones que sufren. Formalmente, la conmoción espiritual y la protesta encuentran un cauce adecuado, como dijimos, en la técnica surrealista propia, no la francesa ortodoxa. El versículo amplio y la imagen alucinante le sirven para expresar ese mundo ilógico, absurdo, para construir visiones apocalípticas y coléricas. Con Poeta en Nueva York, Lorca consigue renovar su lenguaje (sacándolo de la vía de lo popular andaluz, agotada por él mismo) y alcanza una nueva cima. Treinta y cinco poemas integran el libro (La aurora, acaso el poema más claro y que sintetiza brevemente toda su visión de Nueva York; también destacamos tres grandiosas odas: Oda al rey de Harlem, Oda a Walt Whitman y Grito hacia Roma).

En los poemas lorquianos se trama a nivel social un conflicto básico entre autoridad e individuo, un choque entre la persona y el orden social instituido por la familia (convenciones sociales y referencias culturales en cuanto a la homosexualidad), y las instancias del poder político desde la Iglesia, o económica desde las oficinas de Nueva York.

Federico García Lorca se inserta en esa corriente crítica de una Modernidad que niega sus propios fundamentos afrontando la crisis de aquel sujeto transcendental y criticando violentamente los espacios contruidos por el hombre en aras del progreso y de la emancipación de la sociedad de la Naturaleza. En este libro se plasma trágicamente la fragmentación, disolución y destrucción del sujeto.

Hemos analizado los símbolos y los temas referentes al entorno del libro de Poeta en Nueva York. Notamos símbolos como la muerte ligada estrechamente con los metales. La presencia de la luna, del viento, de la sangre y del cielo en los poemarios forma un todo sobre la vida orgánica del hombre y de la vegetación en una metrópoli reinada por segregación racial y la desigualdad social.

A través de algunos símbolos, el poeta denuncia las fuerzas destructivas en contra de la naturaleza y los valores humanos. Harlem se transforma en una civilización que desconoce la naturaleza. El poeta invita al negro de Harlem a desatarse de esta sociedad mecanizada y recobrar una libertad espiritual.

Las imágenes surrealistas dan cabida a diferentes interpretaciones, sobre la visión que tenía el poeta de la vida y de la sociedad de la gran urbe americana. La representación de la ciudad de Nueva York como el espacio de alienación forma parte de la actitud crítica que los surrealistas asumieron frente a la urbe. La angustia del ciudadano acosado por un entorno hostil es representada en imágenes que describen una sociedad enferma.

Poeta en Nueva York es fruto del juicio que la sociedad capitalista merece según Lorca; estamos ante un surrealismo que se aparta de la provocación nihilista, de la pose transgresora de dadaísta inspiración, un surrealismo tan socialmente comprometido con los que sufren las consecuencias del sistema como lo están otras de sus más accesibles creaciones *Romancero* y *Cante jondo*.

García Lorca transmutó Nueva York en una urbe de pesadilla, exponiendo poéticamente los descaecimientos del sistema emplazado en el valor del dinero a través de una demonología extraída del magma del subconsciente. Wall Street, el infierno del dinero; Harlem, un paraíso de sonrisas de dientes blancos sobre la piel oscura. García Lorca pensó en algún momento escribir una especie de defensa de los afroamericanos. Lo realizó, en cierta forma. Pero concluyó emprendiendo la apología general de los oprimidos por el color, por el sexo, por el dinero, por la soledad.

IV

ELEMENTOS POÉTICOS DE LA CONSTRUCCIÓN SURREALISTA POSTERIORES A POETA EN NUEVA YORK

IV. Elementos poéticos de la construcción surrealista posteriores a *Poeta en Nueva York*

Hemos decidido reunir en un solo capítulo tres obras lorquianas que fueron escritas y publicadas después del ciclo neoyorquino. En estas tres obras seguiremos analizando los temas, los elementos, símbolos e imágenes surrealistas con sus diferentes connotaciones y ver en qué modo y manera se han desarrollado en esas obras.

1. “Llanto de Ignacio Sánchez Mejías”

“Sánchez Mejías es la fe, la voluntad, el hombre, el héroe puro. El extraordinario artista, que fue actor y testigo en las faenas más agudas del drama español, termina con el estoque y se dirige a la literatura.”¹⁰³³

Con esas palabras de Lorca fue presentado el Llanto, el poema entero consta de cuatro partes y es, para muchos críticos y poetas de la época, la cumbre de la producción lorquiana, según palabras de Pedro Salinas: “una síntesis de la poesía lorquiana”¹⁰³⁴

Y dice Miguel Jaroslaw Flys¹⁰³⁵, que la obra pertenece al tiempo de simbolización, como grado supremo de la intuición poética. Es el momento de *Poeta en Nueva York*, donde «cada poema es un símbolo y todo el libro es un gran símbolo».

¹⁰³³ GARCÍA LORCA, Federico: “Presentación de Ignacio Sánchez Mejías”, en Obras completas, Edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1996, Tomo III, p. 199.

¹⁰³⁴ SALINAS, Pedro: *Literatura del Siglo XX*, op. cit., p. 180.

¹⁰³⁵ FLYS, Miguel Jaroslaw: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.

El poeta utiliza, en efecto, el surrealismo de su segunda etapa (1928-36) al dejarse llevar por los sentimientos y abarcar temas propios de esta corriente (amor, muerte, frustración...) y emplear para ello rasgos libres en lugar de la métrica tradicional.

Emilia de Zuleta¹⁰³⁶ en su *Cinco poetas españoles* dice del :

“Con este poema, vasta construcción de equilibrada arquitectura, donde sentimiento, tema y forma sintetizan la experiencia anterior, la decantación de su poética y de sus medios expresivos culmina la obra de Lorca, en vísperas de su muerte!”

Por otra parte dijo Rafael Martínez Nadal, para el que los datos concretos, las experiencias reales, «se ocultan en las metáforas más oscuras de Lorca, en fragmentos que, a primera vista, podrían parecer caprichosos o extravagancias surrealistas¹⁰³⁷»

¹⁰³⁶ ZULETA, Emilia de: *Cinco poetas españoles: (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1981, p. 56.

¹⁰³⁷ MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *Federico García Lorca*, Madrid, Casariego, 1992, p. 120.

1.1. La vegetación

Lorca como granadino tiene un fondo de flora y fauna muy importante, y como es natural, esta periodización no ha de entenderse en un sentido de compartimentos estancos, sino por referencia al instrumento poético que predomina. En la producción lorquiana hay, además, un común denominador que Ortega¹⁰³⁸ definió magistralmente: el sentido vegetal de las ideas y las cosas:

«El andaluz —afirma— tiene un sentido vegetal de la existencia y vive con preferencia en su piel. El bien y el mal tienen, ante todo, un valor cutáneo: bueno es lo suave, malo lo que roza ásperamente».

1.1.1. Los lirios

Hemos estudiado el elemento del lirio¹⁰³⁹ a través de imágenes surrealistas en todas las obras escogidas para desarrollar el tema del surrealismo en la obra de Federico García Lorca, véase nota a pie de página. La flor del lirio aparece varias veces en la obra poética de Federico García Lorca como, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York* y en el *Romancero gitano*.

En “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el lirio es un nuevo símbolo de heridas, al momento que el toro hunde sus cuernos en el cuerpo del torero:

Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,

¹⁰³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *La teoría de Andalucía*, en Obras completas, VI, Madrid, Santillana Ediciones y Fundación Ortega y Gasset, 2004, p. 113.

¹⁰³⁹ Véase II.1.1.1. Los lirios, III.1.1.1. Los lirios, IV.2.1. La vegetación y IV.3.1. La vegetación

y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.¹⁰⁴⁰

Todo el lenguaje poético de García Lorca rezuma este sensorialismo de la tierra¹⁰⁴¹. La incorporación de la naturaleza a la tragedia de Ignacio Sánchez Mejías:

¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña! (P. 319)

La personificación surrealista de la luna como musgo y hierba que atacan violentamente al torero:

Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando: (P. 319)

Las flores participan en la cogida y la muerte del torero¹⁰⁴² con imágenes surrealistas irreales yuxtapuestas en un ambiente fúnebre.

1.2. Visiones oníricas

En la mayoría de estos versos paralelísticos se recurre a expresiones oníricas, irreales:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!

¹⁰⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), selección y prologo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, p. 318.

¹⁰⁴¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Diván del Tamarit, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos*, Edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1981

¹⁰⁴² ANDERSON, Andrew: «'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 11, 1986, 39-59.

¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!¹⁰⁴³

No todo es, por tanto, en García Lorca tradición aquí aparece también una renovación sin duda querida por el poeta, un lenguaje de nuevo estilo.

Abundan los ejemplos de visiones oníricas¹⁰⁴⁴ a lo largo de la elegía del gran torero:

Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.¹⁰⁴⁵

A Lorca le gusta darles cuerpo a las ideas y las cualidades abstractas, como hace en el elogio a Ignacio con metáforas concretas: «un río de leones» es su fuerza; un «aire de Roma andaluza» lo califica de patricio; su simpatía se expande como aroma de nardo.

Los versos saltan de su pluma al dictado de la imaginación. Bretón¹⁰⁴⁶ habló del «automatismo psíquico puro, por el que se expresa el funcionamiento real del pensamiento». Y creemos que el

¹⁰⁴³ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 319.

¹⁰⁴⁴ AGUIRRE, José M.: "El sonambulismo de Federico García Lorca". Ed. Ildefonso-Manuel Gil. Federico García Lorca. Madrid, Taurus, 1980, pp. 97-119.

¹⁰⁴⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 321.

¹⁰⁴⁶ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 25.

poeta se encontraba en esta situación ante la muerte de su amigo el torero.

El contexto confiere al uso de esta terminología taurina, propia del campo, de las faenas agrícolas una connotación que se sitúa entre la ensoñación y la irrealidad. Sobre la plaza en la que el toro cogió a Ignacio se superpone otra plaza: "la plaza gris del Sueño". "Sueño" metáfora que nombra a la muerte, "el sueño eterno" se suele decir comúnmente:

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.¹⁰⁴⁷

Aparece el sueño de nuevo como símbolo de la muerte que le engaña al torero:

Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta. (P. 319)

1.3. Los colores¹⁰⁴⁸

Los colores dominantes en el *Llanto* son el blanco, el negro y el gris: colores asociados con el presagio de la muerte¹⁰⁴⁹ en sí, por ejemplo por medio de la palidez y la blancura, simboliza la muerte: "pálida niebla", "pálidos azufres"; "blanca sábana", "espuerta de cal", "sudor de nieve".(P. 324) En el caso del negro está asociado

¹⁰⁴⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 320.

¹⁰⁴⁸ Hemos estudiado los colores en varias obras lorquiana véase II.1.5. Los colores, II.2.1.4. Los colores y III.1.5. El color blanco- amarillo- rubio, el azul y el color negro

¹⁰⁴⁹ LARA POZUELO, Antonio: *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.

con lo oscuro asimismo y se refiere ya a la muerte del torero: “negro toro”, “rasgo negro”, “cabeza de oscuro minotauro”.(P. 325)

1.4. Mitos clásicos¹⁰⁵⁰

En el *Llanto* aparece el Minotauro, cuyo mito –según Chevalier y Gheerbrant¹⁰⁵¹- «simboliza en su conjunto «el combate espiritual contra el rechazo». La probada facultad de Lorca para construir universos imaginarios su resultado más conocido está marcado por la mitología flamenca y andaluza en el Llanto:

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.¹⁰⁵²

La muerte del “héroe puro”, del Dios mitológico taurino, no es definitiva: él continúa viviendo en existencia astral, artística, bajo la frente del poeta. El final del poema dedicado a la muerte de héroe mitológico:

No te conoce nadie. No. Pero yo le canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
(...)
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos. (P. 325)

El personaje de esta elegía caminaba revestido de un aire fabuloso que lo transformaba en semidiós legendario. Peri también

¹⁰⁵⁰ Hemos analizado el desarrollo del uso de los mitos en los siguientes epígrafes II.1.7. Mitos clásicos, II.2.1.5. Mitos clásicos, II.2.2.5. Mitos clásicos, III.1.11. Mitos clásicos IV.2.6. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

¹⁰⁵¹ CHEVALIER Y GHEERBRANT, Jean: Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1986.

¹⁰⁵² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 323.

desciende y se inserta en lo humano, se centra en el hombre y se mueve por la vida y la muerte real y próxima.

Lorca quiere mantener vivo el instante tremendo de la embestida, el grito contenido del ruedo mientras el toro zarandea, como pelele al 'maestro' indefenso, los comentarios de las barreras, el terror del callejón y las esperanzas rotas en los burladeros; corren las cuadrillas y, quebradas por el estremecimiento, lo llevan moribundo con «su muerte a cuestas».

¡Que no quiero verla!

...

¡Quién me grita que me asome!
No me digáis que la vea.

...

No.

Yo no quiero verla.¹⁰⁵³

Pero en el momento de la cogida se hallan presentes también Las Parcas¹⁰⁵⁴ "las madres terribles / levantaron la cabeza" (P.320). Así pues el cielo (luna, toros, etc...), el infierno lugar en el que residen las parcas, y la tierra (la plaza) todo es sino y confabulación que inevitablemente conduce a la muerte: "la sangre derramada".

1.5. La metamorfosis¹⁰⁵⁵

Llega la luna metamorfoseada en una vaca: "La vaca del viejo mundo/ pasaba su triste lengua" luego lo que podríamos llamar el

¹⁰⁵³ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 320.

¹⁰⁵⁴ CORREA, Gustav: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 35-37.

¹⁰⁵⁵ Véase este elemento en II.3.4.6. La metamorfosis, III.1.13. La metamorfosis, IV.2.8. La metamorfosis y IV.3.9. La metamorfosis

apoteosis de la sangre¹⁰⁵⁶, que lo invade y lo anega todo. La sangre que va resbalando, vacilando, tropezando:

como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas
(P. 321)

"La sangre derramada" configura de este modo todo un mundo de evocaciones celestes e infernales en el que domina el agudo sentido de lo fatal, de lo inevitable ya que parece decir el poeta que todo estaba escrito en las estrellas (cielo, cosmos)¹⁰⁵⁷ y en las profundidades del infierno (Parcas).

Así la luna es caballo de nubes quietas, plaza de sueño, o cuando niña doliente res inmóvil.

"La sangre derramada" en la plaza de toros es el leitmotiv del poema. Nada mas empezar el texto el poeta rechaza de modo rotundo el hecho, rebelándose contra la presencia de la sangre: "¡Que no quiero verla!".

Y la sangre¹⁰⁵⁸, es decir, la muerte, que es lo mismo rezuma por todos los versos. Se metamorfosea en luna, en forma de vaca, que succiona la sangre (versos 15-18); en figura de toros totémicos de Guisando (que vienen del fondo de los siglos y de los tiempos) que acompañan a la vaca (versos 19-22). Pasamos de lo anecdótico taurino a lo cósmico lunar, a la dimensión cósmica de la

¹⁰⁵⁶ BROWN, Norman: *Apocalipsis y/o Metamorfosis*, Barcelona, Kairós, 1995, p. 82.

¹⁰⁵⁷ ARIAS DE LA CANAL, Fedro: *Antología de la poesía homosexual y cósmica de Federico García Lorca*, México, Frente de afirmación hispanista, A.C. 2001.

¹⁰⁵⁸ MONEGAL, Antonio: "Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca", *Bazar, Revista de Literatura* 4, Otoño 1997, pp. 58-69.

muerte. Los versos 46-49 tienen unas resonancias gongorinas que indican la función cósmica de la evocación:

Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.¹⁰⁵⁹

1.6. Los animales¹⁰⁶⁰

Hay en el desarrollo mental del poeta unas directrices que confluyen en la connotación de una cierta exaltación de la muerte. Ve la agonía como el combate entre la paloma y el leopardo: vida inocente, muerte alevosa, influencia de un bestiario inventado de conflicto interior¹⁰⁶¹:

Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.¹⁰⁶²

1.7. La ciencia¹⁰⁶³

Alusiones a los números y a las mapas, el contrapunto de los toques cimbreados del bordón: «las cinco de la tarde», en un intenso clímax ascendente concentrado en los versos finales¹⁰⁶⁴:

A las cinco de la tarde
Eran las cinco en punto de la tarde. (P. 317)

¹⁰⁵⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 320.

¹⁰⁶⁰ Véase el análisis de este estudios en los siguientes epígrafes: II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.2.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

¹⁰⁶¹ SCARANO, Laura: *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

¹⁰⁶² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 321.

¹⁰⁶³ Véase el análisis de este elemento en II.3.1.6. La ciencia, II.3.2.4. La ciencia, II.3.3.4. La ciencia, II.3.4.4. La ciencia, II.3.5.2. La ciencia y II.3.6.3. La ciencia

¹⁰⁶⁴ ROJAS, Carlos: *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1985

Dentro de esta línea pseudocientífica se hace alusión a la astronomía, la vía láctica según Miguel Posada¹⁰⁶⁵:

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.¹⁰⁶⁶

Nada mas arrancar el poema, la relación de la cogida del torero queda interrumpida una y otra vez por el refrán «a las cinco de la tarde» y concluye en el exabrupto emocional con que culmina la primera parte («¡Ay que terribles cinco de la tarde! ¡Eran las cinco en todos los relojes! ¡Eran las cinco en la sombra de la tarde!»), pero a todo ella precede una lacónica constatación de la omnipresencia de la muerte y la impotencia ante ella.

1.8. Pasajes bíblicos

La sangre derramada rememora la sangre de Cristo¹⁰⁶⁷, pero ahora sin cáliz que la recoja, ni golondrinas que, según la tradición popular, sucedió en el Calvario, se la beban; y, a la vez, aparece y sobreviene el recuerdo de la Semana Santa andaluza: aquí no hay luz, ni canto de saetas, ni diluvio de azucenas, ni urna de cristal. El amigo muerto se ha transfigurado, por contraste, en un cristo

¹⁰⁶⁵ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Federico García Lorca*, Madrid, EDAF, D. L. 1979.

¹⁰⁶⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 321.

¹⁰⁶⁷ DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Federico García Lorca, estudio crítico*, Buenos Aires, Kraft, 1948.

yacente, es un símbolo definido por esa gama de imágenes poéticas. Asimismo aparece al azufre alquímico y también bíblico:

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.¹⁰⁶⁸

1.9. La luna- muerte¹⁰⁶⁹

El andalucismo que cabría esperar en el título se ha transformado bajo el influjo del libro y del mundo que había arraigado en *Poeta en Nueva York*¹⁰⁷⁰.

El poema adquiere una grandiosidad cósmica que la luna¹⁰⁷¹ aporta (semejante a la que puede verse en *Poeta en Nueva York*):

la vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,¹⁰⁷²

La luna vampirizando la sangre del torero, la lucha del torero con la muerte, la expansión de la noticia por el mundo. En Lorca, a juzgar por los primeros poemas del *Llanto*, la muerte sí se asocia a la calavera y a la Guadaña, y la muerte de Ignacio provoca un shock en el poeta, que no acepta su muerte.

¹⁰⁶⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 323.

¹⁰⁶⁹ Véase III.1.20. Valoración de la temporalidad y la muerte, V.2.9. La muerte y V.3.10. La muerte-luna

¹⁰⁷⁰ MARTÍN, Eutimio: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York y Tierra y Luna*, Barcelona, Ariel, 1981.

¹⁰⁷¹ GARCÍA MOREJÓN, Julio: *Federico García Lorca, la palabra del amor y de la muerte*, São Paulo, Cenaun, 1998.

¹⁰⁷² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 319.

El sentimiento que prevalece en este poema de García Lorca es el de la desolación ante la fatalidad de la muerte. Por muy grandes que sean los hombres, y Ignacio lo era, la muerte es inevitable y a veces fatal:

"Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!" (P. 324)

Están integrados aquí todos los elementos esplendentes de la muerte andaluza, con toda su mitología y proyección cósmica inigualadas como relieve y vibración, pero se guarda y transparenta con igual emoción, el horror a la nada, el acoso existencial inaguantable —«¡que no quiero verla!»— de la muerte¹⁰⁷³. como lo son la luna y el mar, dos factores resueltamente conjurados: le pide a la luna que venga y la luna se introduce en el Llanto, y, configurada como plaza, ella misma exhorta al diestro «que se pierda en la plaza redonda de la luna» o que «recurra al mar, igual que las lluvias grises van hacia el mar huyendo de la piedra. Todo es inútil. Porque ¡también se muere el mar!» Y así termina la elegía que representa un cuadro completo de todos los elementos poéticos de Lorca y no solamente el surrealismo. Las técnicas e imágenes surrealista que se ofrecen en esta elegía aparecen a lo largo del poema con un paso firma hasta terminar en la cuarta parte "Alma Ausente".

¹⁰⁷³ GARCÍA MONTERO, Luis: "El erotismo y la tristeza" en los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 126-146.

2. “El Diván del Tamarit”

Publicado en 1940, aunque escrito entre 1931 y 1934, dieciocho poemas conforman el *Diván del Tamarit*. Según ha señalado la crítica¹⁰⁷⁴, el poemario es el resultado de la atracción que siempre sintió Lorca por el mundo oriental. Por ello, Lorca titula sus composiciones siguiendo la terminología de la poesía clásica árabe: la casida (poema escrito en versos monorrimos) y la gacela (poema corto con marcado componente erótico). El título del libro hace referencia al término árabe utilizado para designar una colección de poemas.

Es una obra variada y compleja, en donde vuelven a aparecer dos de los grandes temas del Lorca: el amor y la muerte¹⁰⁷⁵. Sus composiciones evocan lo natural (tan propio del Lorca de *Canciones*), aunque también hay una evidente presencia de elementos surrealistas. El erotismo tiene cierta importancia.

Dámaso Alonso habló de un surrealismo muy peculiar que se daba en las composiciones de Lorca:

“allí hay un elemento que yo llamaría surrealista, aunque no tuviera relación con el surrealismo francés. La expresión poética en estos poemas iniciales es muchas veces intraducible a un lenguaje lógico.”¹⁰⁷⁶

Las experiencias, amorosas conflictivas y particulares, se

¹⁰⁷⁴ ALCIDES JOFRÉ, Manuel: “Lectura de Diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936)”, *Literatura y lingüística*, n.º 11, 1998.

¹⁰⁷⁵ GARCÍA-POSADA, Miguel: “La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca” en 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 1, 1977, pp. 109-118.

¹⁰⁷⁶ Citado en «Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Casa Velázquez-Universidad Complutense, 1988, p. 113.

generarán las afirmaciones básicas del mundo poético desarrollado en *Diván del Tamarit*. Es la evolución de estos conflictos donde el amor se ha desarrollado en una dirección especial: lo que se ha dado en llamar "amor oscuro". Esta es la que está descrita en *Diván del Tamarit*, este libro también se conecta con el *Romancero gitano* y con *Poeta en Nueva York*.

La dualidad Eros y Thánatos, o Amor y muerte es dominante en el *Diván* lo confirma Ángel del Río:

“Apenas hay un poema [del Diván], por grácil y afilado que sea, donde no aparezca la presencia de la muerte, de la sangre o el llanto.¹⁰⁷⁷”

El lenguaje del hablante se profundiza hasta casi transmutarse en una conciencia visionaria; en este reino de la ambigüedad la actitud predominante es el dolor, única respuesta al espacio horrible y desintegrado. El lenguaje se hace capaz de nombrar estas nuevas realidades, utilizando un instrumental "surrealista". Y esta revelación se plasma en imágenes visionarias, de extraña arquitectura interior, donde estilos barrocos, grotescos, sonámbulos, delirantes se entrecruzan. Esta poesía apocalíptica¹⁰⁷⁸ y cancerosa es el cedazo donde la experiencia amorosa conflictiva se condensa, se empapa de incoherencia y pesimismo y, de esa manera, fundamentada ahora en una imaginería y en un lenguaje diferente, arriba a *Diván del Tamarit*.

¹⁰⁷⁷ RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, op. cit., p. 247.

¹⁰⁷⁸ LEUCI, Verónica: “Eros y Thánatos: la mística del amor en los Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca”, *Espéculo*, n.º 40, 2008.

Por si parte explica García Posada escribe la naturaleza del *Diván* de la siguiente manera:

“un libro hacia dentro, hacia la contemplación de la desintegración del «ser» (...). Este movimiento explica la presencia en él de un núcleo de poemas de estirpe visionaria en que el poeta se lanza a otros dominios de lo ultrarreal, perseguido por sus fantasmas más constantes.”¹⁰⁷⁹

A continuación, analizamos los elementos de la estructura surrealistas que han aparecido en el *Diván*, siguiendo en el mismo de orden para los elementos analizados anteriormente en las obras lorquianas estudiadas, y hacemos referencia a los elementos en los títulos y en las notas a pie de página.

2.1. La vegetación¹⁰⁸⁰

Elementos frecuentes de la poética lorquiana, aparece el jazmín en varias gaceles y casidas connotaciones negativos, o contradictorias a su significado tradicional¹⁰⁸¹. El primer ejemplo que tenemos es la asociación surrealista entre el jazmín y el yeso que aparece por primera vez en “Gacel del amor imprevisto”:

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen siempre,¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁹ GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, p. 321.

¹⁰⁸⁰ Véase II.1.1. Las flores, III.1.1. Las flores, IV.1.1. La vegetación y IV.3.1. La vegetación

¹⁰⁸¹ SALAZAR RINCÓ, Javier: “Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, LXI, 122, 1999, pp. 495-519.

¹⁰⁸² GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1989, p. 277.

Aparece de nuevo el jazmín asociado con la muerte y con la sangre derramada en la “Casida del sueño al aire libre”:

Flor de jazmín y toro degollado.
Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.
La niña finge un toro de jazmines
y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.¹⁰⁸³

En “Gacela del niño muerto” aparece el lirio, flor habitual en las obras de Lorca, con sus connotaciones negativas y asociado con los perros en un ambiente hostil:

Un gigante de agua cayó sobre los montes
y el valle fue rodando con perros y con lirios.
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío. (P. 281)

El poeta, en “Gacela del recuerdo de amor” vuelve a asociar el yeso a una flor, pero esta vez será el lirio¹⁰⁸⁴ de valor negativo:

Doy pena de lirio fresco
para un corazón de yeso. (P. 282)

En “Gacela de la muerte oscura” la hierba corroe el cuerpo y lo tortura:

No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer. (P. 283.)

2.2. Los ojos¹⁰⁸⁵

El trato de los ojos en el *Diván* perdió mucho de la violencia y

¹⁰⁸³ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 291.

¹⁰⁸⁴ TRABADO CABADO, José Manuel: “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La Casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca”, DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica, vol. 20, pp. 325-342.

¹⁰⁸⁵ Véase II.1.2. Los ojos, II.3.1.1. El ojo objeto-surrealista, III.1.2. El ojo-objeto surrealista y IV.3.2. El ojo

el desgaste surrealista de *Poeta en Nueva York*, y volvió a la serenidad de las obras anteriores del ciclo neoyorquino.

En “Gacela de la terrible presencia”, la noche queda sin ojos, lo cual es oscuridad absoluta; en la tercera estrofa, la lombriz muere de sombra; en la cuarta estrofa, lo único que brilla son los dientes de la calavera; en la quinta estrofa, la noche lucha engarzada al día y, ahora, en la sexta estrofa, el hablante está situado frente a un ocaso (el preámbulo de una noche) mortal, mortífero, y frente a unos arcos (que podrían ser el mismo ocaso), en otras palabras, quedar sin ojos llevaría a la oscuridad, a la sombra, a la muerte deseada y buscada por el poeta como forma de regenerarse, renacerse y resucitarse¹⁰⁸⁶:

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro;

que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra;

que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.

Resiste un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.¹⁰⁸⁷

2.3. El sueño¹⁰⁸⁸

El sueño es una escapatoria, una huida, que ansía es de

¹⁰⁸⁶ FLYS, Jarslow Miguel: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1965, p. 77.

¹⁰⁸⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, op. cit., p. 278.

¹⁰⁸⁸ Véase II.1.3. El sueño, II.2.1.2. El sueño, III.1.3. El sueño y IV.3.3. El sueño

frescura; al cortar su corazón, su centro y caer al mar reingresa al espacio del origen y la re-creación¹⁰⁸⁹.

En “Gacela de la muerte oscura”, no solo reaparece el tema de la muerte (unido al sueño y a las frutas del huerto otoñal, con las manzanas como símbolos¹⁰⁹⁰), sino que se alude al sueño de aquel niño del corazón cortado:

Quiero dormir el sueño de las manzanas
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
que quería cortarse el corazón en alta mar.¹⁰⁹¹

Los sueños atentan contra el orden lógico y contra los conocimientos y saberes más elementales, de ahí que un poema de raigambre onírica pueda permitirse presentar el mundo en un orden ilógico y presentarlo como si esa fuese su naturaleza, así presentó Lorca su mundo en el poema que lleva como título “Casida del sueño al aire libre”.

2.4. Las aguas¹⁰⁹²

Después de descubrir la muerte en el amor, el hablante teme la presencia del otro en “Gacela de la terrible presencia”, que es un dios que proporciona una visión terrible. Las cuatro primeras estrofas de este poema muestran lo que el hablante ansía ahora.

¹⁰⁸⁹ ZAMBRANO, María: *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

¹⁰⁹⁰ EICH, Christopher: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁰⁹¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, op. cit., p. 283.

¹⁰⁹² Véase II.1.6. Las aguas, III.1.6. La presencia de las aguas y el mar y IV.3.4. Las aguas

Se trata de la liberación de los elementos¹⁰⁹³, de la ruptura de un orden natural lo que él ansía ver y sentir. Quiere la anulación de la visión y la anulación de lo visto; y que su propio corazón abandone la tentación de lo imposible, el agua que siempre aparece móvil aquí se ha detenido:

Yo quiero que el agua se quede sin cauce,
yo quiero que el viento se quede sin valles.¹⁰⁹⁴

A continuación tenemos el niño que ha muerto, ahogado en las aguas¹⁰⁹⁵. Esta muerte por inmersión, en términos míticos, implica un regreso a lo anterior, un proceso de regeneración donde la potencialidad resurgirá. Aparecen en “Casida del herido por el agua” pozo, estanques, aljibes, fuentes todas de aguas podridas portadoras de muerte:

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.¹⁰⁹⁶

En “Gacela del niño muerto”, esta agua¹⁰⁹⁷ que es destrucción y creación a la vez, un poder más alto, lava con su confusión y

¹⁰⁹³ ALONSO, Dámaso: “Poesía árabe-andaluza y poesía gongorina”, Al-Andalus VIII, 1943, pp. 129- 153.

¹⁰⁹⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 278.

¹⁰⁹⁵ ROMAN, Isabel: “Federico García Lorca y la Elegía por el niño que no pudo nacer”, Palabras del 27, nº 5, 1987.

¹⁰⁹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 288.

¹⁰⁹⁷ CERNUDA, Luis: Poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 120-125.

desgarro, vida y reflejo, peligro y tentación tiene una importancia fundamental:

Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un niño.
Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con sus amigos.¹⁰⁹⁸

2.5. La mutilación¹⁰⁹⁹

Las referencia a las heridas son bastante frecuentes en el *Diván* tanto para el niño en “Gacela del niño muerto” y en “Casida del herido por el agua como para la mano que busca el poeta en “Casida de la mano imposible”.

En “Gacela del niño muerto”, la bifurcación¹¹⁰⁰ en vientos de dos tipos continúa extendiendo el mismo signo, y lo alado (muertos, faisanes, alondras) va descendiendo cada vez más, hasta llegar al día, muchacho herido. El día sigue con lo negativo, la pesantez (el "exceso de musgo en las sienes" en "Ciudad sin sueño" de Poeta en Nueva York, es lo aletargado y denso):

Los muertos llevan alas de musgo.
El viento nublado y el viento limpio
son dos faisanes que vuelan por las torres
y el día es un muchacho herido.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., pp. 280-281.

¹⁰⁹⁹ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación y IV.3.5. La amputación

¹¹⁰⁰ GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.

¹¹⁰¹ García Lorca, Federico: Antología poética, op. cit., p. 281.

2.6. Los animales¹¹⁰²

El bestiario conserva sus valores negativos igual que en *Poeta en Nueva York*¹¹⁰³, los perros siguen siendo animales violentos y agresivos en “Gacela del recuerdo del amor”:

Toda la noche en el huerto
mis ojos, como dos perros.

Toda la noche, comiendo
los membrillos de veneno.¹¹⁰⁴

En “Casida de los ramos”, Faisanes y alondras, animales de connotaciones suaves, se le tiende a asociar con imágenes grotescas:

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiñeñor apaga los suspiros
y un faisán los ahuyenta por el polvo. (P. 290)

Luego en “Gacela de la muerte oscura” aparecen las serpientes que devoran en la noche de la muerte material:

No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer. (P. 283)

En el mismo poema hormigas y alacranes son parte de este bestiario destructivo, y son devoradores de lo podrido, comen lo putrefacto:

Cúbreme por la aurora con un velo,
porque me arrojará puñados de hormigas,

¹¹⁰² Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales y IV.3.7. Los animales

¹¹⁰³ LAFFRANQUE, Marie: “Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques”, Bulletin Hispanique, LXV, 1963, p. 334.

¹¹⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 282.

y moja con agua dura mis zapatos
para que resbale la pinza de su alacrán. (P. 283)

2.7. Mitos clásicos¹¹⁰⁵

Hay dos mitos básicos en el *Diván*: el primero es Eros y Thánatos¹¹⁰⁶. Eros es el dios griego del amor y Thánatos simboliza la muerte en la misma mitología. “Erotismo” etimológicamente procede de Eros, que relacionado con Thánatos evoca la capacidad destructora del amor. el amor como creación y como destrucción en “Casida del herido por el agua”:

¡Ay, qué furia de amor, qué hiriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!
¡Qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!¹¹⁰⁷

En “Gacela de la muerte oscura”, el cadáver insatisfecho pide agua (mito de la sed de los muertos), y que nos recuerda El niño gitano dormido del “Romance de la luna, luna”¹¹⁰⁸. y esta muerte difiere de la muerte “feliz” del niño que decide su destino, y que es para él nada más que un sueño. Hay, pues, una muerte rechazada¹¹⁰⁹, por un lado, y una muerte a la cual aspira el hablante.

En este sueño, no correrá el tiempo y sólo habrá eternidad del instante; pero ésta no es una verdadera muerte, porque se persiste

¹¹⁰⁵ Véase II.1.7. Mitos clásicos, II.2.1.5. Mitos clásicos, III.1.11. Mitos clásicos, IV.1.4. Mitos clásicos y IV.3.8. Mitos clásicos

¹¹⁰⁶ CORREA, Gustav: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, 1970.

¹¹⁰⁷ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 288.

¹¹⁰⁸ ANDERSON, Andrew A.: *Diván del Tamarit*, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos nº 9, 1988, pp. 53-112.

¹¹⁰⁹ RIFFATERRE, Michael: “The Self-sufficient Text”, *Diacritics* 3, 1973, pp. 39-45.

en el mar, y hay signos positivos en la boca, y el muerto se reconcentra en sí mismo, evolucionando su materia hasta ser una "sombra inmensa":

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que haya un establo de oro en mis labios;
que soy un pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.¹¹¹⁰

2.8. La metamorfosis¹¹¹¹

El tema de la metamorfosis de hombre en árbol, que ya hemos ejemplificado en textos de influjo modernista¹¹¹², y que adquiere su mayor profundidad poética en libros maduros, en los que la eliminación de eslabones narrativos, la elusión y la desaparición del elemento real de la metáfora, colaboran en un efecto de revelación iluminada y misteriosa de los textos. Así, en «Casida de los ramos» de *Diván del Tamarit*, que se cierra con estos versos:

Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.¹¹¹³

Es evidente cómo un Lorca maduro estiliza e imprime su proyección personal a antiguos textos modernistas —en este caso

¹¹¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., pp. 283-284.

¹¹¹¹ Véase II.3.4.6. La metamorfosis, III.1.13. La metamorfosis, IV.1.5. La metamorfosis y IV.3.9. Metamorfosis

¹¹¹² ORTEGA, José: "Causas y efectos de la represión", Conciencia estética y social en la obra de García Lorca. Granada, Servicio Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, p. 108-119.

¹¹¹³ GARCÍA LORCA, Federico: Antología poética, op. cit., p. 290.

sobre el mito de Dafne— y cómo el Diván renueva las evocaciones de bosques y jardines¹¹¹⁴, y del jardín interior como metáfora de antiguos ecos románticos y modernistas. Sugerimos por tanto, para finalizar, que la perspectiva temática del estudio de los mitos y su evolución en el autor puede situarnos en una buena atalaya para observar su proceso creativo.

2.9. La muerte¹¹¹⁵

La palidez y el yeso símbolos de la muerte que se caracteriza como "corazón de yeso" en "Gacela del recuerdo de amor":

Doy pena de lirio fresco
para un corazón de yeso.¹¹¹⁶

En “Gacela de la muerte oscura”, no solo reaparece el tema de la muerte (unido al sueño y a las frutas del huerto otoñal, con el sueño de las manzanas como símbolos), sino que se alude al sueño del niño:

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas
para aprender un llanto que me limpie de tierra;
porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar. (P. 284)

En “Gacela del niño muerto”, la muerte del niño es crepuscular, y el agua siempre móvil aquí se ha detenido. Los muertos pasan y contienen elementos terrestres¹¹¹⁷ en sus alas

¹¹¹⁴ GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Silla del moro, Nuevas escenas andaluzas*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

¹¹¹⁵ Véase III.1.20. Valoración de la temporalidad, la muerte, IV.1.9. La luna- muerte y IV.3.10. La muerte-luna

¹¹¹⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, op. cit., p. 282.

¹¹¹⁷ ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y Simbología en la Obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

aéreas, lo cual favorecerá, por la unión de ambos elementos, la purificación:

Los muertos llevan alas de musgo.
El viento nublado y el viento limpio
son dos faisanes que vuelan por las torres
y el día es un muchacho herido. (P. 281)

El encuentro con el otro, o con el amor, o con la muerte buscada está siempre marcado por algunas limitaciones, la del rechazo, la del silencio y la de la fugacidad. La separación está, por su parte, marcada por la muerte, lo destructivo, lo agudo, los insectos, el agua. Los obstáculos son múltiples y ello hace renacer el deseo, que después de un nuevo ciclo solamente volverá a reencontrarse con sí mismo. Asimismo siempre aparece una bivalencia con un poder de dos caras, benéfico y maléfico, porque atrae y domina, y porque sana y posee, representada a través de lo claro y lo oscuro, lo natural y lo grotesco, la admiración y el temor. Y finalmente aparece la regeneradora, donde el sentido de las cosas cambiaría radicalmente. Esta muerte regeneradora, representada en los poemas como el mar, y como la luz, y como el sueño, algunas veces; y otras, se extiende hasta una identificación de lo infantil. En este último caso, en numerosas ocasiones, lo infantil se hace significativo de la vitalidad futura, y también de la emocionalidad más auténtica.

Asimismo aparecen varias técnicas surrealista como, por ejemplo, El ritmo viene reforzado por numerosas repeticiones: de palabras de versos, paralelismo entre los versos por reiteración de la misma palabra al final de varios versos, etc. Estos recursos deben interpretarse formalmente como una pervivencia del ritmo

obsesivo propio de la etapa surrealista.

Como conclusión, la perplejidad y el dolor celebrados como parte esencial de la experiencia estética formaron, sin duda, parte de la creación literaria de ese Lorca arrinconado, hermético, difícil de comprender, cuyas últimas creaciones, de un surrealismo sangrante, siguen siendo la piedra de toque del academicismo.

3. “Sonetos del amor Oscuro”

Los “Sonetos del amor oscuro” es una historia de pasión, de miedo y de misterios, una más de las que rodean la vida y obra del gran poeta español del siglo XX, en la cual explícita su reivindicación de la homosexualidad, del amor sin límites, de su queja y angustia por el amor estéril y en aquella época y en tantas otras incomprendido.

El primero que habló de estos poemas fue curiosamente el propio García Lorca quien en una entrevista en abril de 1936 con Felipe Morales confesaba tener cuatro libros por publicar: “Nueva York, Sonetos, la Comedia sin título y otro”, y respecto al que nos interesa apostillaba: “El libro de Sonetos significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada”¹¹¹⁸. Tras su viaje a Nueva York, García Lorca volvió liberado de muchos fantasmas y complejos¹¹¹⁹. Y además ya era un autor de éxito, como dramaturgo y poeta.

Por otra parte, tenemos la declaración de Vicente Aleixandre, quien se refiere a ellos con estos calificativos: “...prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento de amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción.”¹¹²⁰

¹¹¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Obras Completas VI, Vol 2, op. cit., p. 733.

¹¹¹⁹ ALEIXANDRE, Vicente: “Federico”, El mono azul nº 19, 1937. 43-45

¹¹²⁰ GARCÍA LORCA, Federico: Obras Completas, op. cit., p. 1788- 17889.

Creemos que el tema de los sonetos, por excelencia, es el amor. El amor como asunto primordial. Apasionado y solo, el que desgarrar el corazón sin esperanza, aunque a veces tenga un viso de alegría.

El estudio de los elementos poéticos de la estructura surrealista seguirá el mismo orden de las obras analizadas anteriormente, haciendo referencia a dichos elementos en los títulos y las notas a pie de página.

3.1. La vegetación ¹¹²¹

La abundante presencia de flores y plantas es una característica importante de los sonetos las flores y las plantas, es una presencia insistente en la producción lorquiana, en las que se cargan de una simbología de larga tradición literaria y cultural, que adquiere unas connotaciones surrealistas, por ejemplo la rosa que identifica el aliento por su buen olor “la solitaria rosa de tu aliento.¹¹²²” En momentos en los que hubo tanto violencia física aparecen las azucenas con su ternura “en duelo de mordiscos y azucenas.” (P. 332)

El papel de las flores y las plantas es importante en el paisaje del amor oscuro¹¹²³, encaramados en los árboles como si éstos

¹¹²¹ Para ver el desarrollo del elemento de la vegetación véase II.1.1. Las flores, II.2.1.1. La rosa, III.1.1. Las flores y IV.1.1. La vegetación

¹¹²² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), selección y prólogo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, P. 330.

¹¹²³ MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *El público amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Confrontaciones, 1970.

fueran caballos “en caballos de luz y verdes crines”(P. 334), los que acechan a los enamorados para sorprenderlos en un acto íntimo representan a todos los enemigos del “amor oscuro”, del amor que tiene que vivirse en la sombra porque la sociedad no lo admite en plena luz del día (así se explicaría el sentido del adjetivo oscuro) con una “¡ay aguja de hiel, camelia hundida!” (P. 333).

La “voz secreta” es como una flor que no puede olerse porque está hundida en la tierra, sepultada), pasa un poco de lo mismo a un “¡silencio sin confín, lirio maduro!” (es decir, a una flor marchita). La muerte en la naturaleza, en este caso, en las flores y las plantas¹¹²⁴, presencia insistente en la producción lorquiana, en las que se cargan de una simbología de larga tradición literaria y cultural. Serán, entonces, recurrentes las estampas en las que intervengan “anémonas”, “juncos”, “pinos”, “espinos”, “dalia”, “trigo”, e incluso, la “cicuta”, en la que coexisten la vida (vegetal) y la muerte.

Esta convivencia, empero, alcanza su esplendor en esta profusa mención de flores y plantas, que se bifurcan desde su simbología en la presencia bi-semántica de Eros y Thánatos¹¹²⁵: símbolo de vida y amor y, a la vez, de muerte, en la galantería del culto funerario. Dos caras de una misma moneda Eros y Thánatos, amor, amor frustrado y muerte.

¹¹²⁴ ANDERSON, Andrew: «'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 11 (1986), 39-59.

¹¹²⁵ MORA GUARNIDO, José: *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, 1958.

3.2. El ojo¹¹²⁶

En “Soneto de la dulce queja”, los ojos aparecen de manera discreta cuando el sujeto poético interpela a la persona amada y le confiesa su “miedo” a perderla. Pondera de ella el fuerte efecto de sus ojos imperturbables, serenos “de tus ojos de estatua y el acento” pero son ojos de estatua, como ojos muertos de connotaciones negativas¹¹²⁷, quizá de la frustración amoroso y no corresponderle el mismo amor al poeta:

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.¹¹²⁸

3.3. El sueño¹¹²⁹

El sueño en los “Sonetos” aparece como refugio, El título del poema “El amor duerme en el pecho del poeta¹¹³⁰” tiene un doble sentido, descriptivo y simbólico; alude a una situación de intimidad que puede entenderse físicamente (la persona amada reclina su cabeza sobre el pecho del protagonista para dormir) o en sentido figurado (la persona amada está profundamente interiorizada en el

¹¹²⁶ Véase II.1.2. Los ojos, II.3.1.1. El ojo objeto-surrealista, III.1.2. El ojo-objeto surrealista

¹¹²⁷ GONZÁLEZ, Yara: “Los ojos en Lorca a través de ‘Santa Lucía y San Lázaro’”, *Hispanic Review* 2:40, Spring 1972, pp. 145-161.

¹¹²⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), selección y prologo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, p. 330.

¹¹²⁹ Véase II.1.3. El sueño, II.2.1.2. El sueño y III.1.3. El sueño

¹¹³⁰ AGUIRRE, José María: “El sonambulismo de Federico Garfa Lorca”. Ed. Ildefonso-Manuel Gil. Federico García Lorca. Madrid, Taurus, 1980. 97-119.

sujeto lírico y éste siente su imagen dentro de sí). A ese doble significado se refiere el segundo verso (“duermes en mí”, espiritual o mentalmente, y, a la vez, “estás dormido”, en el sentido físico al que nos referimos en primer lugar) tanto el pecho del sujeto como el sueño mismo son espacios acogedores, lugares seguros donde el tú puede refugiarse cuando se siente “perseguido/ por una voz de penetrante acero”. Mientras el tú duerme no oye la voz de la muerte (“el penetrante acero” significa cuchillo, se refiere al instrumento con que se ejecutan ciertas muertes violentas). ¿De quién es esa voz tan terrible? De los que le acusan y lo persiguen, acaso por su homosexualidad ¹¹³¹. Es decir, el poeta está refiriéndose a unos amores prohibidos, perseguidos o mal vistos socialmente, de ahí que el tú necesite “ocultarse”, evadirse en el sueño. Descansar inocentemente en “El amor duerme en el pecho del poeta”:

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.
Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero.¹¹³²

El poema termina con una petición y un vocativo tranquilizador (“vida mía”). El “pero” del v. 12 (oposición a lo anterior) viene a recordar que el amor tiene que importar más que el odio, que a pesar de todos los enemigos, “el amor tiene que seguir durmiendo en el pecho del poeta”. Tiene que seguir durmiendo porque todavía hay violencia, porque todavía siguen al acecho los

¹¹³¹ BINDING, Paul: *Lorca. The Gay Imagination*, London, GMP, 1985.

¹¹³² García Lorca, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), p. 334.

enemigos del amor¹¹³³. La exclamación final (“¡Mira que nos acechan todavía!”) contiene una advertencia: todavía no ha llegado el tiempo de la normalidad para nosotros, parece decir el yo lírico. Todavía nuestros amores han de seguir siendo “oscuros”. Todavía hay peligro, hay que seguir con el sueño.

3.4. Las aguas¹¹³⁴

El poema termina con una angustiosa contraposición entre “perder”(una posibilidad orientada al futuro, por eso se expresa en infinitivo) y “ganar” (una realidad que se expresa en pasado porque puede ser efímera). Y con una última petición: si el amor es un río (esta identificación ya la había expresado Cernuda en Un río¹¹³⁵, un amor), lo que justificaría términos como “orilla” (v. 5) para referirse a uno de los enamorados, el tú (la persona amada) debería arrastrar en su corriente, en su flujo vital, las “hojas”, es decir, los poemas que al sujeto del poema le inspira este amor. En definitiva, el sujeto¹¹³⁶ pide que su interlocutor acepte estos versos a modo de ofrenda, de adorno (“adorna...”), pues están escritos desde un sentimiento de arrebató, de enajenación total en “Soneto de la dulce queja”:

No me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río

¹¹³³ LUCIEN MULLER, Fernand: *Historia de la psicología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹¹³⁴ Véase II.1.6. Las aguas y III.1.6. La presencia de las aguas y el mar

¹¹³⁵ HERNÁNDEZ, Mario: “Jardín deshecho: los 'sonetos' de García Lorca”, El Crotalón, 1984, pp. 123-228.

¹¹³⁶ MARTÍN, Eutimio: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

con hojas de mi Otoño enajenado.¹¹³⁷

El agua que no desemboca, eterno símbolo de la frustración amorosa y sexual¹¹³⁸ para Lorca: con una “corriente sin mar” (porque no puede fluir, no puede llegar hasta el público que, como el mar, es inmenso):

¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro! (P. 333)

3.5. La amputación¹¹³⁹

Aparecen las escenas de dolor y de violencia con alguna referencia a la mutilación, especialmente, en el caso de la declaración pública del “amor oscuro” con una “herida” (porque escribir con la conciencia de que no se puede publicar lo escrito duele, produce el mismo dolor que una herida¹¹⁴⁰), con una “aguja de hiel” (ambas palabras connotan sensaciones negativas; la primera, un daño agudo; la segunda, amargura) :

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!¹¹⁴¹

Otro ejemplo es “el penetrante acero” significa cuchillo hiriente y punzante, se refiere al instrumento con que se ejecutan

¹¹³⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 330.

¹¹³⁸ BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

¹¹³⁹ Véase II.1.8. La amputación, II.2.2.2. La amputación, II.3.1.2. La amputación, II.3.2.1. La amputación, II.3.3.1. La amputación, II.3.4.1. La amputación, II.3.5.1. La amputación, II.3.6.1. La amputación, III.1.7. La amputación y IV.2.5. La mutilación

¹¹⁴⁰ MARTÍNEZ NADAL, Rafael *El público amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Confrontaciones, 1970.

¹¹⁴¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 333.

ciertas muertes violentas en “El amor duerme en el pecho del poeta”:

Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero. (P. 334)

3.6. Crítica de la ciudad¹¹⁴²

En “Llagas de amor”, la crítica que se dirige a la ciudad en esto sonetos se destina a lo social en especial. negación de la ciudad en sí por la incompreensión de la sociedad hacia su orientación sexual, mal vista, "ciudad sin muro"; la herida que le produce su situación o el dolor que le causa que no pueda llegar a oídos de nadie:

¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!¹¹⁴³

En “El amor duerme en el pecho del poeta” se continúa hablando de los efectos que producen las fuerzas hostiles, enemigas del amor: la “norma” socialmente vigente que atemoriza al tú, física y psicológicamente (en su cuerpo y en su alma: “carne y lucero”), hace sufrir igualmente al yo protagonista (esa norma...”traspasa ya mi pecho dolorido”). El yo sufre por solidaridad hacia la figura amada¹¹⁴⁴, al comprobar que los insultos y las palabras despectivas de la gente han ofendido al amado, visto ahora de manera idealizada, como una criatura angelical (“las alas de tu espíritu”). El poeta se está refiriendo a la marginación social

¹¹⁴² Véase II.2.2.4. Crítica de la ciudad y III.1.9. La ciudad

¹¹⁴³ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, Antología poética (1917-1935), Selección y prólogo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, p. 331.

¹¹⁴⁴ BARTHES, Rolando: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo XXI, 1993.

que sufren los que aman de forma diferente a como aman los que imponen la norma:

Norma que agita igual carne y lucero
traspasa ya mi pecho dolorido
y las turbias palabras han mordido
las alas de tu espíritu severo.¹¹⁴⁵

La voz del “amor oscuro” y la libertad de declarar este amor públicamente en una “voz perseguida”, la “norma” que reprime a los amantes (por las convenciones, por los prejuicios¹¹⁴⁶):

¡ay perro en corazón, voz perseguida! (P. 333)

El penetrante acero funciona como imagen de la sociedad que persigue al amante oscuro tomando a “El penetrante acero” como símbolo las normas sociales establecidas y rígidas¹¹⁴⁷. la norma que agita igual carne y lucero es la ley que agita tanto la carne como el alma de los amantes homosexuales, las leyes morales y éticas no dejan vivir tranquilos a los enamorados.

Esta norma dura y ética que censura a los enamorados traspasa su corazón una turba de personas con antorchas juzgando a alguien, y aquellos jardines nada nos dice que no sean los de Granada, donde creció el poeta. Representado negativamente como una multitud amorfa que vigila, controla, acecha¹¹⁴⁸. Los perseguidores de la persona amada parecen hostigarla como fieras. Ese “grupo de gente” está dispuesto a asaltar el jardín (el locus amoenus, el lugar de la felicidad de los dos

¹¹⁴⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 334.

¹¹⁴⁶ MUJICA, Hugo: *La palabra inicial*, Madrid, Trotta, 1995.

¹¹⁴⁷ ARIAS DE LA CANAL, Fedro: *Antología de la poesía homosexual y cósmica de Federico García Lorca*, México, Frente de afirmación hispanista, A.C. 2001.

¹¹⁴⁸ ZAMBRANO, María: *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 68.

enamorados), está dispuesto a destrozar la felicidad ajena, a maltratar el cuerpo del personaje al que se nombra en segunda persona, aunque suponga la agonía del sujeto poético en “El amor duerme en el pecho del poeta”:

Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.¹¹⁴⁹ (P. 334)

3.7. Los animales¹¹⁵⁰

En el poema “El poeta pide a su amor que le escriba” El protagonista le recuerda a su interlocutor los buenos momentos vividos en su compañía, en especial momentos de gran intimidad física¹¹⁵¹, en los que él fue, sucesivamente, *feroz* como un “tigre” “y *delicado* como una “paloma”:

Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.¹¹⁵²

La “voz secreta del amor oscuro” a un “perro” (por ser una poesía que nace de amores maltratados o mal vistos por la sociedad):

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡ay perro en corazón, voz perseguida!
¡silencio sin confín, lirio maduro!¹¹⁵³

¹¹⁴⁹ GARCÍA LORCA, Federico: Sólo un caballo azul y una madrugada, Antología poética (1917-1935), Selección y prólogo Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Círculo de lectores, 2004, p. 334.

¹¹⁵⁰ Véase II.3.1.4. Los animales, II.3.2.3. Los animales, II.3.3.3. Los animales, II.3.4.3. Los animales, II.3.6.2. Los animales, III.1.10. Los animales, IV.1.6. Los animales y IV.2.6. Los animales

¹¹⁵¹ NEWTON, Candelas: “Los paisajes del amor: iconos centrales en los Sonetos de Lorca”, Anales de la Literatura Española Contemporánea 11, 1986, 143-1 59.

¹¹⁵² GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 332.

Si en el título lo que el poeta manda es “una paloma¹¹⁵⁴” en el primer verso se opera el cambio por “este pichón”:

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.¹¹⁵⁵

3.8. Mitos clásicos¹¹⁵⁶

El poema “El poeta pide a su amor que le escribe” empieza con dos apelativos que, en principio, parecen antagónicos, pero que, en realidad, expresan la dualidad entre “Eros” y “Thánatos¹¹⁵⁷” de la experiencia amorosa, según Lorca.: “amor de mis entrañas” (lo que significa que es un amor hondo, profundamente arraigado en el ser del yo) y “viva muerte” (el tú representa la muerte del yo; por amor al otro, que está vivo, el yo deja de ser quien es, se transforma en otro: muere en sentido figurado). Como el sujeto poético no cree que vaya a recibir noticias (carta) de la persona amada y vive por ello en permanente inquietud (“vivo sin mí”), llega a la conclusión de que es preferible “perder” a la persona amada y no tener que preocuparse por ella:

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,

¹¹⁵³ op. cit., p. 333.

¹¹⁵⁴ GUÉNON, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 46.

¹¹⁵⁵ “Soneto gongorino”, op. cit.

¹¹⁵⁶ Véase II.1.7. Mitos clásicos, II.2.1.5. Mitos clásicos, II.2.2.5. Mitos clásicos, III.1.11. Mitos clásicos, IV.1.4. Mitos clásicos y IV.2.7. Mitos clásicos

¹¹⁵⁷ ACEREDA, Alberto: “Federico García Lorca manda a su amor una paloma”, Ariel, 6, 1989, pp. 33-43.

que si vivo sin mí quiero perderte.¹¹⁵⁸

3.9. Metamorfosis¹¹⁵⁹

En “El poeta pide a su amor que el escriba”, si el sujeto pierde a su amor, se convertirá en “aire” o “en piedra inerte”, destinos que son preferibles antes que continuar en el estado en que se encuentra¹¹⁶⁰. O se convertirá en “un corazón interior”, cerrado por tanto a cualquier sentimiento; un corazón así sería indiferente a las emanaciones dulces y frías (“miel helada”) de la luna (que es, en este caso, la persona amada, porque ambas representan la muerte). Es decir, la luna se equipara a la persona amada porque ambas son duales: dulces como el amor (la “miel...”) y frías (“...helada”) como la muerte:

El aire es inmortal, la piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.¹¹⁶¹

3.10. La muerte-luna¹¹⁶²

El sujeto lírico le ofrece una alternativa al tú: o escribirle para curar su mal de amores (“llena de palabras mi locura”) o abandonarle para siempre, aunque eso suponga vivir sumido en la

¹¹⁵⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 332.

¹¹⁵⁹ Véase II.3.4.6. La metamorfosis, III.1.13. La metamorfosis y IV.1.5. La metamorfosis

¹¹⁶⁰ BROWN, Norman: *Apocalipsis y/o Metamorfosis*. Barcelona, Kairós, 1995.

¹¹⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 332.

¹¹⁶² Véase III.1.20. Valoración de la temporalidad, la muerte y IV.1.9. La luna-muerte

oscuridad (otra cara de la muerte¹¹⁶³), al no tener a la persona amada que, como un sol, ilumine sus días. La noche se califica de “serena” porque al quedar en soledad el sujeto ya no tendría el desasosiego ni la inquietud que el amor le produce. El temor de la muerte prematura y aniquiladora:

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena noche
del alma para siempre oscura.¹¹⁶⁴

3.11. La soledad

El “miedo” se convierte en “pena”: la que produciría la soledad. Esta soledad está aludida con una imagen preñada de dolor: igual que un árbol sufre si le podan o amputan las ramas¹¹⁶⁵, también el yo sufriría si le quitaran aquello que es signo o manifestación de su vida, la persona amada. Ese dolor por la pérdida imaginaria se equipara con “un gusano” insaciable. La imagen del “gusano” asociada al “tronco” en que quedaría convertido el sujeto nos lleva a pensar en la carcoma que devasta la madera y, por tanto, en un cuerpo agónico, enfermo “Soneto de la queja dulce”:

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.¹¹⁶⁶

¹¹⁶³ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Federico García Lorca: de los Poemas neoyorkinos a los Sonetos del amor oscuro”, RHM, XLI, 1988, pp. 113.

¹¹⁶⁴ “El poeta habla por teléfono con el amor”, op. cit.

¹¹⁶⁵ PARKER, Alexander: *La Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 102.

¹¹⁶⁶ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 330.

En el mismo poema, para el hablante, la persona amada es, simultánea y paradójicamente, “tesoro” —“oculto”, pues acaso nadie conoce las relaciones que mantienen ambos— y “cruz”, es decir, lo más valioso pero también una forma de sufrimiento. Esta paradoja se refuerza con una imagen degradante del propio sujeto: “soy el perro de tu señorío¹¹⁶⁷”. Es decir, el sujeto se arrodilla ante la persona amada como si ésta fuera un ser superior, igual que un perro ante su amo:

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío.¹¹⁶⁸

Otros recursos surrealistas aparecen a lo largo de los poemas: (la animalización de “las turbias palabras” capaces de “morder”; “la sangre rota en los violines”, en la que asocian dos realidades muy distantes, etc.), pero, sobre todo, una concepción del amor como una experiencia que debe vivirse a pesar de la sociedad que nos hace otros recursos, en cambio, nos llevan a pensar en la estética surrealista de Poeta en Nueva York; por ejemplo, el recurso a las repeticiones, o el empleo de ciertas fórmulas nominales de carácter privativo (“...sin lanas”, “sin mar”, “sin muro”, “sin confín”, “sin fruto”...). Todo esto nos hace pensar que Lorca, a pesar de beber de muchas fuentes estéticas distintas, es siempre fiel a sí mismo, a su personalidad poética, apasionada y sufriente.

¹¹⁶⁷ LAFFRANQUE, Marie: “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca”, Ed. Ildefonso--Manuel Gil. Federico García Lorca. Madrid, Taurus, 1980, pp. 73-93.

¹¹⁶⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Sólo un caballo azul y una madrugada*, op. cit., p. 330.

Y concluye haciendo alusión a sus etapas anteriores, la surrealista en *Poeta en Nueva York*, los poema transmite una fuerte melancolía, la pasión frustrada de siempre, que el autor quiere romper sintiéndose impotente ante la situación, sin salida alguna, vagando aislado en el mundo siendo "nada" ocultando su verdadero ser. Estos versos nos presentan la angustia y sufrimiento del poeta por un amor quizás imposible o perdido que ha dejado en ruinas su corazón. la pasión amorosa solo se se entendía como un "bendito sufrimiento", el poema nos ofrece la imagen dolorida del amor, sirviéndose de elementos para intentar definir esta concepción amorosa para reflejar una visión negativa del amor.

Conclusión

En cuanto al “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el sentimiento que prevalece en este poema de García Lorca es el de la desolación ante la fatalidad de la muerte. Es el poema una muestra paradigmática de la superación de lo étnico, de lo andaluz e hispánico, llegando a la cima más alta de Lorca. por parte del poeta hay una aceptación de la fatalidad de la muerte que solamente se señala plenamente al final de la tercera parte del Llanto, las imágenes de la cogida y la muerte son desgarradoras de alto nivel surrealista especialmente la tercera parte: “Cuerpo presente”.

Hablando del *Diván del Tamarit*, creo que es hora de reconocerlo, es obra recóndita y secreta, teñida de un velo de exotismo que el propio autor quiso prestarle a través de su título, y que el Diván renueva las evocaciones de bosques y jardines, y del jardín interior como metáfora de antiguos ecos románticos y modernistas, pero que se convirtió en ese cofre de tesoros inadvertidos que sintetizan lo mejor, lo más maduro y experimentado de la desasosegada búsqueda en que Lorca quiso cifrar su actividad como poeta. El «amor oscuro» refiere al enigma del amor y a su conexión con la muerte.

Y finalmente los “Sonetos del amor oscuro” forma parte de la línea de protesta social y constituye una denuncia ejemplar de la marginación más dolorosa y personal, la del amor homosexual que se confiesa en los poemas, es una actitud de protesta y acusación contra un orden moral, que resulta también ser un orden político.

Se desarrollaron los dos temas básicos del surrealismo: amor y libertad con pinceladas surrealista en elementos, imágenes y símbolos, con un predominio del adjetivo “oscuro”. Así que «amor oscuro» es equivalente a «amor pasión», o «amor». Lo «oscuro» del amor se relaciona en unos poemas con las fuerzas elementales, la tierra y el agua, con la belleza del cuerpo amado; en otros, su significado es negativo: el paso del tiempo, la extinción del deseo o la desesperación del amante. En los sonetos «amor oscuro» refiere al enigma del amor y a su conexión con la muerte, y su gama de matices no debe reducirse a una de las posibles franjas de su significado.

Conclusiones generales

De cuanto se ha expuesto de este trabajo se deduce el cambio al que fue sometida la poesía de Lorca a lo largo de sus libros poéticos. He seguido la línea de evolución de los elementos de la construcción surrealista en las siguientes obras lorquianas: *El Romancero gitano*, “Oda a Salvador Dalí”, “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, *Poemas en prosa* “Narraciones”, *Poeta en Nueva York*, *Llanto de por Ignacio Sánchez Mejías*, *Diván del Tamarit* y *Poemas del amor oscuro*. Se observa el uso de temas más modernos relacionados con la vanguardia como el deporte, el cine, la fisiología humana, las visiones oníricas, los sueños, la obsesión por el cuerpo humano y las ciencias de manera gradual y profunda.

Para documentar y enmarcar el propósito de esta investigación, se ha elaborado un análisis de toda la poesía lorquiana escrita en castellano desde el *Romancero gitano* hasta *Poemas del amor oscuro*, obra póstuma. Asimismo, se ha visto la evolución del surrealismo en la obra de Lorca y se ha concluido con la demostración de que la visión del mundo de nuestro poeta granadino coincide con la de los surrealistas del 27.

Asimismo, se realizó un análisis temático de las obras lorquianas anteriormente citadas, partiendo del *Romancero gitano* en el segundo capítulo, siguiendo el orden de composición de las obras poéticas de Lorca hasta llegar a la obra póstuma *Poemas del amor oscuro*. Igualmente el segundo capítulo incluye un apartado

para el estudio de las dos odas lorquianas dedicadas a Salvador Dalí y al Santísimo Sacramento, y un final apartado para los *Poemas en prosa*, llamados también “Narraciones”.

El primer apartado del segundo capítulo que aborda los elementos de la estructura surrealista en el *Romancero gitano*, refleja que esta colección de romances tienen su propia anécdota que revelan la que podríamos llamar vida, pasión y muerte del gitano; ésta es portadora casi siempre de un significado mucho más complejo que viene determinado por el nivel emocional que dichos poemas encierran. La simbología tradicional aparece renovada, y conseguirá crear imágenes totalmente nuevas, rompedoras y surrealistas a partir de la simbología tradicional y, lo que aparentemente era un libro sencillo se convierte en todo un enigma poético. Y, como manera de expresar ese mundo caótico y esa experiencia cargada de dolor, renueva su lenguaje y adopta técnicas surrealistas: versículos amplios e imágenes alucinantes, y el uso repetitivo de la palabra “sonámbulo” que alude a lo onírico y, por esta vía a la corriente surrealista que, también afectó a Lorca, connota sobre todo desde el principio las nociones de sueño y de sombra.

En el siguiente apartado dedicado a las dos odas: la primera “Oda a Salvador Dalí” y la segunda “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. Dalí rechazó la metáfora tradicional, con asociaciones de semejanza, asimismo la metáfora inconexa, pues su ideal vanguardista consiste en que las cosas existan por sí solas, en una libertad que no implique una relación entre elementos. De ahí

vienen las discusiones o “esgrima” intelectual, como las llama Lorca en su famosa “Oda a Salvador Dalí”, que se producían sobre estos temas entre Federico y el amigo y como consecuencia a las cuales Lorca tiende a elaborar más su herramienta surrealista en búsqueda de una nueva poesía. En esta Oda abundan las referencias a la vida moderna como por ejemplo los objetos, importante tema surrealista, la pintura y la ciencia.

La Oda al Santísimo Sacramento del Altar” también participa de otro modo de hacer poesía que se va distanciando del *Romancero gitano*, que en palabras de Lorca es “de una gran fuerza expresiva y de factura original y novísima”. En esta oda el poeta dedica un segmento del texto al desorden del mundo, a la nocturnidad y la violencia en su rechazo a la putrefacción y el sentimentalismo. La oda ofrece dos niveles: lo social y lo ontológico. La ciudad representa el sistema socioeconómico y a su vez intuye el drama de la existencia humana, lo que nos devuelve a la crítica de la religión y al compromiso social.

En el apartado dedicado a las “Narraciones”, Federico García Lorca intentó refinar las líneas estéticas que tenía que seguir después de la creación del *Romancero gitano*. Asimismo, él prefería no secundar la línea estética de la frialdad que el pintor catalán Salvador Dalí estaba defendiendo, pero tampoco quiso continuar la poética de la pasión que él mismo había seguido en su libro *Romancero gitano*. Estos poemas en prosa evolucionan del cubismo y la geometría al mundo de los instintos y el sueño surrealista, donde la emoción puede volver sin ataduras

sentimentales. Las formas se fusionan unas con otras, animales y personas se hacen uno, y a la vez también el poeta está transformando su estética: desde la estilización del *Romancero gitano*, donde ya aparecen metáforas sorprendentes, al mundo de los instintos de las Degollaciones; desde la emoción de los gitanos al mundo distanciado y anti-sentimental de los poemas en prosa. Lorca se va distanciando del *Romancero gitano* y avanza a través de una poética de apariencia surrealista, aunque presidida por la conciencia y la lógica poéticas.

Algunas de estas narraciones como “Santa Lucía y San Lázaro”, “Degollación del Bautista” y “Degollación de los inocentes” son prosas cuyos títulos parecen haber sido extraídos de pinturas religiosas cuyas escenas de sufrimiento son traducidas por Lorca al idioma surrealista; en ellas es notable la insensibilidad de quienes disfrutan con la crueldad y la muerte; el sufrimiento se contempla con indiferencia, hasta parece haber cierta complacencia maligna al usar un vocabulario con expresiones violenta y agresivas. Y es que Lorca, en el extraño y violento lenguaje del surrealismo, encontró un idioma para expresar la frustración, la brutalidad y la muerte, temas que le preocuparon la mayor parte de su vida.

El referido estudio es definitivo para demostrar el vínculo decisivo de estas obras en el surrealismo. En la misma coordenada, se ha realizado un estudio de *Poeta en Nueva York* en el tercer capítulo. En *Poeta en Nueva York* nos encontramos con un Lorca surrealista, maduro e intimista, capaz de desarrollar poemas donde

la realidad está totalmente deformada. De hecho, recuerdan a los cuadros de su amigo Dalí. El poemario se define como un concepto complejo que aúna religión, filosofía, tradición literaria y crítica social. A través de estos poemas el poeta denuncia la deshumanización del mundo industrializado, la destrucción de lo natural y lo humano, vendido al capital, la pérdida de valores tan simples como el amor. Y lo hace a través de imágenes muy arriesgadas y complejas, y metáforas inconexas y de difícil interpretación. Intentar, por tanto, descifrar unívocamente dichas metáforas sería un error: la influencia surrealista está clara mediante dichas imágenes irracionales en actitud de rebeldía. En el libro neoyorquino, junto con otros temas, aparece una voz de un llanto en profundidad, de la propia infancia muerta objeto de melancolía, que aparece ya en el romance del niño muerto y la luna que abre el Romancero gitano y alcanza su máxima intensidad en el ciclo de *Poeta en Nueva York*, es un tema embriagado en el ambiente onírico y el mundo de los sueños.

De hecho, en *Poeta en Nueva York* donde nos encontramos con un Lorca surrealista, capaz de desarrollar poemas donde la realidad está totalmente deformada. Las imágenes en este libro recuerdan a los cuadros de su amigo Dalí, con predominio de la técnica de la yuxtaposición de imágenes aparentemente inconexas o absurdas, y la repetición del uso del collage. Finalmente, creo que Lorca nos ofreció una estremecedora versión onírica y subterránea de la urbe americana, más que una experiencia vivida. El surrealismo de *Poeta en Nueva York* es fruto de un meditado

juego poético. En este libro, estamos frente un surrealismo tan socialmente comprometido con los que sufren las consecuencias del sistema.

La obra por excelencia surrealista de Lorca es *Poeta en Nueva York*. Libro que representa un testimonio inédito para la comprensión de esta época en la historia literaria española, y en la historia de la humanidad en general. Y es, además, el resultado de un largo proceso vanguardista, que nuestro poeta ha vivido junto con sus contemporáneos. Lorca consagró su vida a la transmisión de la palabra poética y sus máximas del amor y la libertad fueron las únicas admitidas por los surrealistas franceses, que a la vez constituyen dos de los temas principales de toda la obra de Lorca junto con la muerte.

El cuarto capítulo está dedicado al estudio de tres obras lorquianas: “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, *Diván del Tamarit* y *Poemas del amor oscuro*.

El primer apartado del quinto capítulo está dedicado a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Se trata de una elegía que combina la tradición popular y el juego de vanguardia, se mezclan recursos poéticos innovadores con la tradición del llanto elegíaco medieval. Este poema comparte tono elegíaco que se expresa con toda su crueldad en las imágenes y símbolos del surrealismo que con tanta maestría se exponen y manifiestan en *Poeta en Nueva York*, obra cumbre de la poesía lorquiana. El andalucismo que cabría esperar en el título del *Romancero* se ha transformado bajo el influjo del libro neoyorquino y del mundo que había arraigado. Los romances

adquieren una grandiosidad cósmica que aporta la luna, semejante a la que puede verse en *Poeta en Nueva York*, con predominio abrumador del tema de la muerte a través de las violentas imágenes de la cogida. La tercera parte del *Llanto* es de estética surrealista, igual que en *Poeta en Nueva York*, por el predominio de imágenes inconexas, el uso del collage y la repetición rítmica.

En el siguiente apartado dedicado a *Diván del Tamarit* se representa una etapa de síntesis del autor y en ella conserva elementos poéticos como hizo con el *Romancero* en cuanto al léxico bélico. Asimismo, están aquí los conflictos amorosos, en poemas como "Preciosa y el aire", "La casada infiel" e, incluso, "Thamar y Amnón". La fuerza erótica en estos poemas se bifurca en los términos de cómo lo masculino y lo femenino se contraponen y atraen: seducción, violación, persecución, por una parte; ansiedad inmensa del cuerpo del otro; y ruptura final de la relación. De estas experiencias, amorosas conflictivas y particulares, se generarán las afirmaciones básicas del mundo poético desarrollado en *Diván del Tamarit*.

Así, el germen de una etapa de una obra poética, se encuentra en una etapa previa de la misma obra: la angustia (o la desesperación) amorosa que surge en *Diván del Tamarit* es la evolución de estos conflictos donde el amor se ha desarrollado en una dirección especial: lo que se ha dado en llamar "amor oscuro".

Diván del Tamarit también se conecta con *Poeta en Nueva York*, por ejemplo el lenguaje del hablante se profundiza hasta casi transmutarse en una conciencia visionaria; en este reino de la

ambigüedad de la actitud predominante es el dolor, única respuesta al espacio horrible y desintegrado. El lenguaje se hace capaz de nombrar estas nuevas realidades, utilizando un instrumental "surrealista". Y esta revelación se plasma en imágenes visionarias, de extraña arquitectura interior, donde estilos sonámbulos y delirantes se entrecruzan. Esta poesía apocalíptica y cancerosa es donde la experiencia amorosa conflictiva se condensa, se empapa de incoherencia y pesimismo y, de esa manera, fundamentada ahora en una imaginería y en un lenguaje diferente y surrealista que refleja la nueva estructura poética de Lorca.

Con esas dos grandes obras el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit* mantiene la preocupación por los otros -sentimientos de solidaridad hacia los marginados y perseguidos-, el uso de nuevos principios poéticos y la influencia de las ideas del compromiso social que defendían Alberti y Neruda por esos años.

En el último apartado del cuarto capítulo dedicado a los *Sonetos del amor oscuro*, aparece la imagen ofrecida del amor, importantísimo tema surrealista, que ya se encuentra dibujada en *Poeta en Nueva York*. Los sonetos tratan la experiencia amorosa personal del autor: desde el gozo al dolor y desde la pasión al entusiasmo, a la felicidad y al tormento. Lorca hizo uso del surrealismo para plantearse la gravedad de ciertos temas como el amor y la muerte. El poeta describe un mundo vacío, ausente de miradas es lo que preludian estos poemas, puesto que la

pretensión del autor es forjar un mundo ajeno a las miradas indiscretas: lo que aparenta ser una amenaza, la soledad en ciernes, no es más que un deseo de vivir al margen de la sociedad maledicente, en una actitud amorosa que todos los amantes reconocen, una clara referencia a la opresión, la discriminación y la frustración sexual que está padeciendo el poeta. Hemos descubierto ecos surrealistas en la animalización de “las turbias palabras” capaces de “morder”; “la sangre rota en los violines”, en la que asocian dos realidades muy distantes, asimismo existen otros recursos que nos llevan a pensar en la estética surrealista de *Poeta en Nueva York*; por ejemplo, el recurso a las repeticiones, o el empleo de ciertas fórmulas nominales de carácter privativo (“...sin lanas”, “sin mar”, “sin muro”, “sin confín”, “sin fruto”...) pero, sobre todo, una concepción del amor como una experiencia que debe vivirse a pesar de la sociedad que nos hace pensar tanto en el romanticismo como en el surrealismo.

En los tres capítulos hemos descubierto el dominio de los tres temas básicos de la obra lorquiana: el amor, la libertad y la muerte, reflejados en distintas maneras, formas literarias y estéticas poéticas. Las pinceladas surrealistas se ven en el *Romancero gitano* cobrando más intensidad en las dos odas a Salvador Dalí y al Santísimo Sacramento, irrumpiendo con más fuerza e ímpetu el escenario de los *Poemas en prosa*, llegando al clímax en *Poeta en Nueva York*.

A partir del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se suavizan las connotaciones surrealistas volviendo a usarlas como pinceladas

mejor definidas, en *Diván del Tamarit* se mantiene el mismo estilo atendiendo a los dos temas únicos del amor y la muerte como dos caras a una sola moneda, y finalmente en *Poemas del amor oscuro* las connotaciones y los elementos surrealistas están más definidos, intensos como punzantes.

Finalmente, hemos revisado la interpretación del tema surrealista que se ha hecho en la historia literaria. La gran y numerosa bibliografía existente me ha ayudado a reflexionar sobre el posible mérito de la obra lorquiana en la recepción del surrealismo en España, junto con las obras de sus compañeros surrealistas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

1. Obras de Lorca

Poesía

- 1918.- “Impresiones y paisajes”
- 1920.- “Suites”
- 1921.- “Libro de poemas”
- 1921.- “Poema del cante jondo”
- 1927.- “Canciones”
- 1927-1931.- “Viaje a la luna”
- 1928.- “Romancero gitano”
- 1929-1930.- “Poeta en Nueva York”
- 1931.- “Diván del Tamarit”
- 1931-1934.- “18 poemas breves”
- 1934.- “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”
- 1935.- “Primeras canciones”
- 1935.- “Seis poemas galegos”
- 1936.- “Sonetos del amor oscuro”

Teatro

- 1919.- “El maleficio de la mariposa”
- 1923.- “El misterio de los reyes magos”
- 1923.- “Mariana Pineda”

1923.- “La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón”

1923.- “Lola la comedianta”

1928.- “Teatro breve”

1929.- “Viaje a la luna”

1930.- “La zapatera prodigiosa”

1931.- “Tragedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita”

1931.- “El retablillo de Don Cristóbal”

1931.- “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”

1931.- “Así que pasen cinco años”

1933.- “El público”

1933.- “Bodas de sangre”

1934.- “Yerma”

1935.- “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores”

1936.- “La casa de Bernarda Alba”

1936.- “La comedia sin título”

1936.- “Los sueños de mi prima Aurelia”

1936.- “La destrucción de Sodoma”

Varios

“Granada. Paraíso cerrado para muchos”

“Historia de este gallo”

1926.- “La imagen poética de Luís de Góngora”

- 1927-1928.- “Degollación del Bautista”
- 1927-1928.- “Degollación de los inocentes”
- 1927-1928.- “Suicidio en Alejandría”
- 1927-1928.- “Santa Lucía y San Lázaro”
- 1927-1928.- “Nadadora sumergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones”
- 1927-1928.- “Amantes asesinados por una perdiz”
- 1927-1928.- “La gallina”
- 1928.- “Las nanas infantiles”
- 1929.- “Imaginación, inspiración y evasión de la poesía”
- 1930.- “Teoría y juego del duende”
- 1935.- “Charlas sobre teatro”
- 1935.- “De mar a mar”
- 1936.- “En homenaje a Luis Cernuda”
- 1936.- “Semana Santa en Granada”

2. Artículos de prensa

AAVV *La Révolution Surréaliste*, nº 3, París, 15 de abril de 1925.

AAVV "Poeta en Nueva York; alineación social y surrealismo, Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321, febrero-marzo 1977.

ACEREDA, Alberto: "Federico García Lorca manda a su amor una paloma", Ariel, 6, 1989.

ADELL, Alberto: "Inquisición al surrealismo español", Ínsula nº 284-285, Madrid, julio y agosto de 1970.

AGUIRRE, José María: "Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos", Bulletin Hispanique, Tomo LXXXI, Nº 1-2, enero-junio 1979.

_: "El sonambulismo de García Lorca", Buletin of Hispanic Studies, 1967, vol. XLIV.

ALBERTI, Rafael: "Federico García Lorca: Poeta en Nueva York", Sur, Vol. IX, nº 75, 1940.

ALBI, José: "Una introducción al surrealismo en España", Alicante, Verbo, XI-XII, noviembre y diciembre 1948.

ALBI, José y FUSTER, Joan: "Antología del surrealismo español", Verbo, nº XXIII, XXIV y XXV, Alicante, febrero de 1952.

ALTOLAGUIRRE, Manuel: "Gala y Dalí, en Torremolinos", Diario 16, Madrid, 1 de septiembre, p. II. Supl., 1985.

_: Los pasos profundos, ediciones de James Valender, Málaga, Litoral, nº 181-182, 1989.

ALEIXANDRE, Vicente: "Federico", Hora de España, Tomo II, Núm. VII, Valencia, junio- octubre 1937.

_: "Federico", El mono azul nº 19, 1937.

ALONSO, Dámaso: "José María Hinojosa, el surrealista", Sur, Málaga, 11 de noviembre de 1979.

ALVAR, Manuel: "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 433-434, julio- agosto 1986, Vol. I.

ANDERSON, Andrew: "Lorca at the crossroads", Imaginación, inspiración, evasión"

_: "Novísimas estéticas", Anuales de la literatura contemporánea, Vol. 16, Núm. 1-2, 1991.

_: "García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de "Poeta en Nueva York", Bulletin Hispanique, Tomo LXXXIII, Nº 1-2, enero-junio 1981.

_: "The evolution of Garcia Lorca's poetic projects 1929-1936 and the textual status of Poeta en Nueva York, Bulletin of Hispanic Studies, Vol. LX, Number 3, July 1983.

Anón: "¿Surrealismo en España?", Ínsula, 312, 1972.

AÑEZ, M. E.: "Interpretación de algunos aspectos de Poeta en Nueva York", Anuario de Filología, Vol. IV, 1965.

ARAGON, Louis.: "Fragments d'une conference", La Révolution surréaliste, nº 4, París, 15 de julio, 1925.

AULLÓN DE HARO, Pedro: (1979) "Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española", Analecta Malacitana, 11/1, 1979.

BAREA, Arturo: "Las raíces del lenguaje poético de Lorca", Bulletin of Spanish Studies, Vol. XXII, 1945.

BARY, David: "Preciosa and the english", Hispanic Review, volumen XXXI, july 193, number 3.

BENJAMÍN, Walter: "El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea", Imaginación y Sociedad. Iluminaciones 1, prólogo trad. y notas de Jesús Aguirre, Taurus,

BENUMEYA, Gil: "Estampa de García Lorca", La Gaceta Literaria, nº 98, 15 de enero 1931.

BERGAMÍN, José: "Nominalismo y supra-realista", Alfar, nº 50, mayo de 1925.

_: "Literatura y brújula", La Gaceta Literaria, nº 51, Madrid, 1 de febrero, 1929.

_: "El pensamiento hermético de las Artes", Cruz y Raya, 1, 1939.

BORGES, Jorge Luis: "Apuntaciones críticas, la metáfora", Cosmópolis, 35, noviembre 1921.

_: "Examen de metáforas", Alfar, Año IV, mayo 1924, nº 40.

_: "Examen de metáforas", Alfar, Año IV, junio-julio 1924, nº 41.

BOSCÁN, Lilia: "La muerte en la poesía de Lorca; la luna y el jinete símbolos representativos", Anuario de Filología., 1965, Nº 4.

BOSCH, Rafael: "Los poemas paralelísticos de G.L.", Revista Hispánica Moderna, nº 28, 1962.

_: "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", Revista Hispánica Moderna, nº 30, 1964.

BOUSOÑO, Carlos: "La sugerencia en la poesía contemporánea", Revista de Occidente, II, Madrid, 1964.

_: “Metáforas lorquianas”, El País, 19 de agosto 1960.

BRETON, André: “Texto super—realista”, Alfar, nº 58, La Coruña, junio, 1926.

BRICKELL, Hershell: “A spanish poet in New York”, Virginia Quartely Review, 21, 1945.

BUCKLEY, Ramón: “¿Surrealismo en España?”, Ínsula, nº 337, Madrid, julio de 1974.

CANO BALLESTA, Juan: “Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 433-434, Madrid, septiembre de 1980.

_: “García Lorca y su compromiso social: el drama”, Ínsula, Año XXVI, nº 290, enero 1971.

CANO, José Luis: “Noticia retrospectiva del surrealismo español”, Arbor, Madrid, nº 54, junio de 1950.

_: “El compromiso en la poesía española del s. XX”, Madrid, Ínsula, nº 271, junio, 1969.

_: “Una antología del surrealismo español”, Ínsula, nº 337, Madrid, diciembre 1974.

_: “La generación del 27 desde dentro, cartas de Cernuda, Guillén y Prados”, Ínsula, XLIII, Nº 498, mayo 1988.

_: “Un epistolario inédito del 27”, Ínsula, XLIII, Nº 498, mayo 1988.

_: “La poesía en España, una nueva generación”, Cultura Universitaria, enero-junio 1961, números LXXIV, LXXV.

CANNON, Calvin: “ Lorca’s Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” and the elegiac tradition”, Hispanic Review, volumen XXXI, july 193, number 3.

CARNERO, Guillermo: “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento surrealista”, Cuenta y Razón, julio, 1983.

_: “La prehistoria del Superrealismo”, Revista de Occidente, Madrid, septiembre 1984.

_: “Encuesta surrealismo”, Ínsula, nº 337, diciembre 1974.

CASTRO LEE, Cecilia: “el mundo crítico de Federico García Lorca”, DAI, 0,42, 1981-1982, p. 2167-A.

CELAYA, G.: “Veinte años de poesía (1927-1947), Egán, nº 2, 1979.

CERNUDA, Luis: “Jacques Vaché”, Revista de Occidente, T. XXVI, Madrid, octubre de 1929.

_: “Un centenario, Lautréamont, padre del surrealismo”, Ínsula, Madrid, nº 5, 15 mayo de 1946.

CREMER, Victoriano: “Los mundos oscuros de Federico García Lorca y el Romancero gitano, La estafeta literaria, II, nº 429, Madrid 1969.

CORPUS, Barga: “Política y literatura”, Revista de Occidente, Tomo XLVIII, abril- mayo-junio 1935.

_: “Política y literatura”, Revista de Occidente, Tomo XLIX, julio-agosto-septiembre 1935.

CORREA, Gustav: “El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca”, Hispania, Vol. XXXIX, 1956.

_: “Significado de Poeta en Nueva York de Federico García Lorca”, Cuadernos Americanos, Vol. CII, 1959.

CUENCA, Luis Alberto de: “André Breton”, Nueva Revista de Política, Cultura y Arte, n~ 48, 2~ serie, XXI, Madrid, diciembre-enero, 1996-97.

DALÍ, Salvador: “San Sebastián”, Gallo, nº 1, Granada, febrero, 1928.

_: “Realidad y sobrerealidad”, La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de octubre, 1928.

DALÍ, S.; GASH, S.; MONTORYÁ, L., “Manifiesto antiartístico catalán”, Gallo, nº 2, Granada, abril de 1928.

DÁMASO, Alonso: (1935) “Vicente Aleixandre: La destrucción o el amor”, Revista de Occidente, tomo XLVIII, nº CXLIV, Madrid, junio, 1935.

_: “Clásicos, Románticos y Superrealistas”, La Nación, Buenos Aires, 16 de junio, 1940.

_: “José María Hinojosa, el surrealista”, Sur, Málaga, 11 de noviembre de 1979.

_: “Una generación poética (1920-1936)”, Finisterre, I, marzo 1948.

DIEGO, G.: “La última poesía española”, Arbor, Madrid, VIII, nº 22, julio-agosto de 1947.

_: “Antología del surrealismo español”, Correo Literario, Madrid, nº 55, 1 de septiembre de 1952.

DEVOTO, Daniel: “Lecturas de García Lorca”, Revue de Litterature Comapreé, 33 (1959).

_: “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, Filología, Vol. II, 1950.

_: "García Lorca y Darío", Asomante, San Juan, Puerto Rico, Año XXIII, Vol. XXIII, Núm. 2, abril- junio 1967.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: "García Lorca y su Nueva York", Luz, Madrid, 28 de diciembre 1932.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Geometría y angustia de Poeta en Nueva York". Monteagudo , N° 58, 1977.

_: "Federico García Lorca: de los Poemas neoyorkinos a los Sonetos del amor oscuro", RHM, XLI, 1988.

DURÁN GILI, Manuel: "Lorca y las vanguardias", Hispania, 69.4, 1986.

ESPINA, Antonio: "Azorín: Superrealismo", Revista de Occidente, año VIII, n° LXXXII, Madrid, abril, 1930.

DURÁN, Manuel: "Spanish surrealism reconsidered", Modern language Notes, LXXXIV (1961).

FEAL, Carlos: "Un caballo de batalla: el surrealismo español", Bulletin Hispanique, Université de Bourdeaux, T. LXXXI, n° 3-4, Julio-diciembre de 1979.

FERRARI, Américo: "Juan Larrea entre los dos mundos del surrealismo", Poesía, M~ Cultura, n° 5 y 6, Madrid, invierno 1979—80.

FLYS, Miguel Jaroslaw: "Poeta en Nueva York: la obra incomprensida de Federico García Lorca", Arbor, XXXI, n° 114, junio 1955.

FORRADELLAS, Joaquín: "Una interpretación de Poeta en Nueva York", Ínsula, Año XXXVIII, Núm. 334, enero de 1983.

FUSTER, Joan: "El surrealismo y lo demás", Verbo, n° X, Alicante, julio y agosto, 1948.

GARCÍA GALLEGO, Jesús: “Surrealismo. El Ojo Soluble”, ediciones, Málaga, Litoral, nº 174—176, noviembre 1987.

GARCÍA-POSADA, Miguel: “El PP y la generación del 27”, Madrid, El País, 28 de agosto, 1995.

_: “Un romance mítico: El Martirio de Santa Olalla de García Lorca, Revista de Bachillerato, Cuaderno Monográfico 2 (1978).

_: “Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva”, Ínsula, nº 515, noviembre 1981.

_: “La vida de los muertos, un tema común a Baudelaire y Lorca, 1616 Sociedad Española de Literatura General y Comparada Anuario 1978, vol. I.

GARCÍA SÁNCHEZ, J.: “La poesía española y el surrealismo”, Madrid, Informaciones, 17 de octubre 1974.

GASCH, Sebastia: L’Amic de les Arts, nº 19, 31 de octubre, 1927.

_: “La moderna pintura francesa. Del cubismo al superrealismo”, La Gaceta Literaria, Madrid, nº 20, 15 de octubre de 1927.

_: “Variedades superrealistas”, La Gaceta Literaria, nº 77, Madrid, 1 de marzo, 1930

_: “Superrealismo”, La Gaceta Literaria, nº 67, 1 octubre 1929.

GEIST, Anthony: “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”, Cuadernos Hispanoamericanos, 514-515, abril-mayo 1993.

GIBSON, Ian: “Martin Domínguez Berrueta, Burgos y Federico García Lorca”, Ínsula, Año XXV, Núm. 278, enero 1970.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Revista de las Españas, nº 7-8, Madrid, marzo—abril 1927.

_: Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, La Gaceta Literaria, nº 83, Madrid, 1 de junio 1930.

_: “El escándalo de L’Age d’Or en París —Palabras con Salvador Dalí”, La Gaceta Literaria, nº 96, Madrid, 15 de diciembre 1930.

_: “Valor social del surrealismo”, La Gaceta Literaria, 115, Madrid, 8.

GINO L., Rizzo: “Poesía de Federico García Lorca y la poesía popular”, Clavileño, Año VI, Nº 36, noviembre- diciembre 1955.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Ultimátum del surrealismo”, Clavileño, Madrid, nº 39, mayo-junio de 1956.

GÓMEZ MARÍN, José Antonio: “Sobre la estética de García Lorca”, Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 220, abril de 1968.

GONZÁLEZ, Ángel: “La poesía de la generación del 27”, Cuadernos Hispanoamericanos, 514-515, abril-mayo 1995.

GONZÁLEZ, Yara: “Los ojos en Lorca a través de “Santa Lucía y San Lázaro”, Hispanic Review, Vol. 40, 1972, Number 2.

GUILLÉN, Claudio: “Usos y abusos del 27” (Recuerdos de aquella generación), Revista de Occidente nº 191, Madrid, abril, 1997.

GULLÓN, Germán: “Poesía de la vanguardia española, Hispanic Review”, vol. 51, Nº 3, University of Pennsylvania Press, 1983.

GULLÓN, Ricardo: “Lorca en Nueva York”, La Torre, V, abril-junio 1957.

_: "La generación poética de 1925", Ínsula, Año X, N° 117, 15 de septiembre 1955.

_: "García Lorca y la poesía", Ínsula, Núm. 100-101, Año IX, abril de 1954.

_: "Motivos en la poesía de Lorca", Núm. 103, Año IX, 1 de julio de 1954.

HARO IBARS, E.: "El surrealismo en España. Un movimiento que nunca existió", Tiempo de Historia, n° 83, octubre 1981.

HARRIS, Derek: "The religious theme in Lorca's Poeta en Nueva York, Bulletin of Spanish Studies, 54, 1976.

HERNÁNDEZ, Mario: "La muchacha dorada por la luna", Trece de nieve, 2ª ep., n° 1-2, 1976.

_: "Jardín deshecho: los Sonetos de García Lorca", Anuario de Filología Española, 1, 1984.

_: "García Lorca y Salvador Dalí: del ruiñeñor lírico a los burros podridos, Poética y epistolario», en Laura Dolfi , ed., L'imposible/posible de Federico García Lorca: Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988, Nápoles, Edizione Scientifi che Italiane, 1989.

HIERRO, José: "El primer Lorca", Cuadernos Hispanoamericanos, Números 224-225, agosto- septiembre 1968.

HIGGINBOTHAM, Virginia: "Reflejos de Lautréamont en Poeta en Nueva York", Hispanofilia, V. 46.

_: "Lorca's apprenticeship in Surrealism", The Romanic Review, Vol. LXI, 1970.

HUÉLAMO KOSMA, Julio: "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca", Boletín Fundación F.G.L., n° 6, Madrid, 1989.

Informaciones de las artes y las letras: “Surrealismo, medio siglo después”, Madrid, nº 3, 17 de octubre 1974.

Ínsula: “Imagen en libertad. Surrealismo y vanguardia en España”, nº 592, abril de 1996.

LARREA, Juan: “Asesinado por el cielo”, Letras de México, III, 1941-1942.

Lázaro Carreter, Fernando: “Poesía de García Lorca recuperada”, los domingos de ABC, nº 164, 17, III, 1984.

_: “Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y García Lorca aproximaciones”, Ínsula, Año XII, nº 128-129, julio-agosto de 1957.

_: “Baudelaire y García Lorca”, Ínsula, Año IX, nº 98, 15 de febrero de 1954.

LEUCI, Verónica: “Eros y Thánatos: la mística del amor en los Sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca”, Espéculo, n.º 40, 2008.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne: “Élites, Vanguardias y Surrealismo en España durante los años veinte”, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 352—354, octubre-noviembre-diciembre, 1979.

LÓPEZ, Ignacio Javier: “Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in An Andalusian Dog», Diacritics, 31.1, 2001.

LÓPEZ MORRILLAS, Juan: “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el “Romancero gitano”, Cuadernos Americanos, Año IX, septiembre-octubre 1950.

LLOPESA, Ricardo: “Machado y los poetas del 27 de mano de José Luis Cano”, Ínsula, nº 433, Madrid, diciembre 1982.

MARCO, Joaquín: “Muerte o resurrección del surrealismo español I”, Ínsula, año XXIII, nº 316, marzo 1973.

_: “Muerte o resurrección del surrealismo español II”, Ínsula, año XXVIII, nº 317, abril 1973.

MARICHALAR, José María: “Poesía eres tú”, Revista de Occidente, nº 111, Madrid, agosto de 1932.

_: “Una espléndida década (1926-1936)”, Cuadernos Hispanoamericanos, 514-515, abril-mayo 1993.

MARTÍN, Eutimio: “Tierra y luna”: ¿Un libro adscrito abusivamente a “Poeta en Nueva York”, Trece de nieves, 2ª ep., nº 1-2. 1976.

_: “¿Existe una versión definitiva de “Poeta en Nueva York” de Lorca?”, Ínsula, Año XXVIII, Núm. 310, septiembre 1972.

_: “La actitud de Lorca ante el tema de los toros a través de cuatro cortas a José María de Cossío”, Ínsula, Año XVIII, nº 322, septiembre 1973.

_: “Una leyenda de Víctor Hugo en la obra de García Lorca, a la memoria de Francisco García Lorca”, Ínsula, Año XXVIII, Núm. 427, junio de 1981.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: “Un nuevo inédito de Lorca”, Ínsula, Año XXVIII, nº 322, septiembre 1973.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A.: “Un equivoco paseo por el surrealismo español”, El País, Madrid, 19 julio de 1981.

_: “Un testimonio olvidado sobre García Lorca”, Trece de nieves, 2ª ep, nº 3, 1977.

Menarini, Piero: “Poeta en Nueva York, Tierra y Luna: dos libros aún inéditos de García Lorca”, Lingua e Stile, 13, 1978.

MILLÁN, María Clementa: "Hacia un esclarecimiento de los poemas americanos de Federico García Lorca 'Poeta en Nueva York y otros poema'", Ínsula, Año XXXVII, nº 431, octubre 1982.

MONEGAL, Antonio: "Bajo el signo de la sangre: Algunos poemas de Federico García Lorca", Bazar, Revista de Literatura 4, Otoño 1997.

MONTOYA, Luis: "Superrealismo", La Gaceta Literaria, nº 28, 15 de febrero de 1928.

MOREAU ARRABAL, Luce: "Breve retrospectiva del surrealismo español", París, Revista Margen, nº 2, 1966.

MCMULLAN, Terence: "Federico García Lorca's Santa Lucía y San Lázaro and the Aesthetics of Transition", BHS, LXVII, 1990.

NAVAS OCAÑA, M.I.: "Notas sobre la introducción del surrealismo en España", Boletín de la Real Academia Española, Madrid, Tomo LXIII, Cuaderno CCXXVIII, enero-abril de 1983.

NEIRA, Julio: "Notas sobre la introducción del surrealismo en España", de la Real Academia Española, Madrid, enero-abril 1983.

_: "Relaciones e influencias literarias en el 27, Puertaoscura. Revista de ultramarinos, 6, Málaga, noviembre, 1988.

NOVO VILLAVERDE, Y.: "Francisco Aranda, el surrealismo español", ALEC, 7.

ORTEGA, José: "García Lorca, Poeta social 'los negros' Poeta en Nueva York", Cuadernos Hispanoamericanos, 320-321, febrero-marzo 1977.

ORY, Carlos Edmundo De: "Surrealismo ibero y apertura de polémica", Correo literario, Madrid, nº 50, 15 de junio de 1952.

_:"¿Surrealismo en España?", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 261, Madrid, marzo 1972.

PRADOS, Emilio: "Estancia en la muerte con García Lorca", Hora de España, Tomo II, Núm. VII, Valencia, junio- octubre 1937.

PÉREZ FERRERO, Miguel: "Un libro de García Lorca: Romancero gitano", La Gaceta Literaria, nº 40, 15 de agosto de 1928.

PÉREZ MINIK, Domingo: "Surrealismo español", Ínsula, Madrid, nº 515, noviembre de 1989.

PICÓN, Pierre: "La Revolución Super-realista", Alfar, nº 52, La Coruña, septiembre de 1925.

POWER, Kevin: "Una luna encontrada en Nueva York", Trece de nieves, 2ª ep., nº 09, 1-2, 1976.

PRADAL, Gabriel: "La paloma y el leopardo, o lo humano y lo inhumano en la obra de Federico García Lorca", Cuadernos Americanos, XVI, julio-agosto, 1956.

PRADOS, Emilio: "Estancia en la muerte con García Lorca", Hora de España, Tomo II, Núm. VII, Valencia, junio- octubre 1937.

PREDMORE, Richard L.: "Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca" Papeles de Son Armadane, 1971, año XVI, T LXIV, No CLXXXIX.

_: "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca", Cuadernos Hispanoamericanos, 433-34, 1986.

RICHTER, David F. "Diálogos sobre lo informe: trayectoria de Bataille a Poeta en Nueva York", Acta Literaria 46, 2013.

RIFFATERRE, Michael: "The Self-sufficient Text", Diacritics 3, 1973.

RILEY, E. C.: "Considerations on the poetry of García Lorca", The Dublin Magazine, Vol. XXVII, 1952.

RÍO, Ángel del: "El poeta de Federico García Lorca", Revista Hispánica Moderna, 1/3-4, 1935.

_: "Poeta en Nueva York", Cuadernos Taurus, Núm. 8, Madrid, 1958.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: "Surrealismo antiguo y moderno", Papeles de Son Armadans, Año XX, tomo LXXVII, nº CCXXXI, Madrid -Palma de Mallorca, junio 1975.

ROJAS, Carlos: "Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca", Revue des Sciences Humaines, 262, 2001.

ROMAN, Isabel: "Federico García Lorca y la Elegía por el niño que no pudo nacer", Palabras del 27, nº 5, 1987.

ROZAS, Juan Manuel: "El soneto "A Carmela, la peruana", Trece de Nieve, 2ª ep., nº 1-2, 1976.

RUPPERT, Allen Jr.: "una explicación simbólica de "Iglesia abandonada" de Lorca, Hispanófila, IX, Nº 2, 1966.

SABUGO ABRIL, Amancio: "Un Lorca casi inédito y festivo (Del gallo admirable a la gallina idiota)" Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas. 41:479, Oct. 1986.

SÁNCHEZ, Roberto: "García Lorca y la literatura del siglo XX, apuntes sobre Doña Rosita la soltera", Ínsula, Año XXVI, Núm. 290, enero 1971.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: "De Ramón al surrealismo", Ínsula, 502, octubre de 1988.

_: "El viaje a la luna de un perro andaluz", en VVAA., Valoración actual de la obra de García Lorca, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

SANTOS, Dámaso: "José María Hinojosa, el surrealista", Sur, Málaga, 11 de noviembre de 1979.

SANTOS TORROELLA, Rafael: "Genio y figura del surrealismo. Anécdota y balance de una subversión", Cobalto, Vol. II, 1948.

_: "Entre Dali et Lorca, la figure de Saint Sébastien", en Pleine Marge, Cahiers de Littérature, d'Arts Plastiques et de Critique, 11, 1990.

SESÉ, Bernard: "Le sang dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca", Les Langues Néo-latines, núme. 165, junio 1963.

SILVER, Philip: "La estética de Ortega y la generación de 1927", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXX, 1981.

SORIA, Andrés: "El gitanismo de Federico García Lorca", Ínsula, Año IV, Núm. 45, 15 de septiembre de 1949.

SPERATTI, Enma Susana: "La frustración en la obra de Federico García Lorca", Revista de la Facultad de Humanidades, San Luis de Potosí, II, 1960.

SVANASCINI, Osvaldo: "La metáfora en el superrealismo", Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo XVIII, nº 67, enero-marzo 1949.

SALAZAR RINCÓN, Javier: "Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca", Revista de Literatura, LXI, 122, 1999.

TOMÁS NAVARRO, Tomás: "La intuición rítmica en Federico García Lorca", Revista Hispánica Moderna, Año XXXIV, enero-abril 1968, nº 1-2.

TORÉS GARCÍA, A.: "El hecho perceptivo en J. M^a Hinojosa: El poeta y lo surreal", Sur, I—XI-86, Málaga, p. IV. Supl.

TORRE, Guillermo de: "Arte individual frente a literatura dirigida", El Sol, nº 5.750, Madrid, 26 de enero de 1936.

_: "Neodadaísmo y superrealismo", Plural, nº 1, enero de 1925.

_: "Un arte que tiene nuestra edad", Madrid, La Gaceta Literaria, nº 81, 1 de mayo, 1930.

_: "El suicidio y el superrealismo", Revista de Occidente, Madrid, junio 1935.

_: "Arte individual frente a literatura dirigida", El Sol, nº 5750, Madrid, 26 de enero, 1936.

_: "Realismo y superrealismo", El Sol, nº 5786, Madrid, 8 de marzo, 1936.

_: "La imagen y la metáfora", Alfar, Año IV, diciembre 1924, nº 45.

TORRES BARRADO, Cristina: "Lorca y Poeta en Nueva York. Amor y muerte de un poeta", Archivo y Biblioteca de Pureza Canelo V. 75, 2012.

TRABADO CABADO, José Manuel: "Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La Casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca" , DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica, vol. 20.

VELA, Fernando: "El superrealismo", Revista de Occidente, nº 18, Madrid, octubre de 1929.

_: "Freud y los surrealistas", El Sol, 31 de julio de 1938.

VIDAL, H.: "Paisaje de la multitud que vomita", "Poema de ruptura de la visión mítica en García Lorca, Romances Notes, X, 1969, nº 2.

VILLENA, Luis Antonio de; Martínez Nadal, Rafael: “El mágico secreto de Lorca”, El Mundo, miércoles 7 de marzo 2001.

ZALAMEA, Jorge: “Federico García Lorca, hombre de adivinación y vaticinio”, Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. IX, N° 8, 1966.

ZARDOYA, Concha: “La técnica metafórica de Federico García Lorca”, Revista Hispánica Moderna, XX, 1954.

3. Libros y referencias bibliográficas

AAVV: *Hommage á Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse, Le Mirail, 1982.

ADAMS, Mildred: *García Lorca: Play Wright and Poet*, Nueva York, Braziller, 1977.

ADES, Dawn: *El Dadá y el Surrealismo*, Barcelona Editorial Labor, 1975.

AGUIRRE, José María: *Antología de la poesía española contemporánea*, Zaragoza, 1966.

ALARCOS, Emilio; y otros: *El comentario de textos*, V. 1, Madrid, Castalia, 1989.

ALBALADEJO, T.; BLASCO, F. J.; FUENTE, R. de la (eds): *Las vanguardias: renovación de los lenguajes poéticos 2*, Madrid, Gijón, Júcar, 1992.

ALBERICH, J. M.; y otros : *Historia de la literatura española, V. 11, desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid, Cátedra, 1990.

ALBERTI, Rafael: *Poesía 1924-1937*, Madrid, Signo, 1938.

_: *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1996.

_: *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984.

_: *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena y Leipzig, 1937.

_: *Imagen primera de Federico García Lorca*, Madrid, Turner, 1975.

_: *Antología poética: Federico García Lorca*, Madrid, Visor, 1996.

ALEIXANDRE, Vicente: *Poesía superrealista*, Barcelona, Barral, 1971.

_: *Correspondencia a la generación del 27*, Ed. De Irma Imiliozz, Madrid, Castalia, 2001.

_: *Antología poética, estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

ALEXANDRIAN, Sarane: *Breton según Breton*, Barcelona, Editorial Laia, 1974.

ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988.

_: "Góngora y la literatura contemporánea" en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

_: *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971.

_: *Federico García Lorca, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Diputación Regional de Cantabria, 1982.

_: *Ensayo sobre poesía española*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946.

ALQUIE, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

ALVAR, Manuel: *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

ÁLVAREZ de MIRANDA, Ángel: *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

ANDERSON, Reed: *Federico García Lorca*, London, Macmillan, 1984.

ANDERSON, A. Andrew: *Federico García Lorca, Poemas en prosa*, Granada, La Veleta, 2000.

APOLLINAIRE, Guillaume: *El poeta asesinado*, trad. Rafael Sender, Barcelona, Editorial Fontamara, 1981.

ARAGON, Louis; BRETON, André: *Surrealismo frente a realismo socialista*, edic. de Oscar Tusquets, Barcelona, Tusquets Editor, 1973.

ARAGON, Louís; BRETON, André; ÉLUARD, Paul: *Lautréamont envers et contre tout*, París, Editions Surréalistes, 1927.

ARANDA, Francisco: *El surrealismo español*, Barcelona, Tusquets, 1982.

ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, 1995.

ARANGUREN, José Luis: “El ámbito de la intimidad” en *Castilla del Pino, Carlos De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989.

ARBELECHE, Jorge: *Federico García Lorca: una poesía hacia la libertad*, Madrid, Acali, 1979.

ARCE OLIVA, E.: *Surrealismo español y surrealismo en España. Reflexiones acerca de algunas discrepancias terminológicas*, Studium, Colegio Universitario de Teruel, 1986.

ARIAS DE LA CANAL, Fedro: *Antología de la poesía homosexual y cósmica de Federico García Lorca*. México: Frente de afirmación hispanista, A.C. 2001.

ARMIÑO, Mauro: *Antología de la poesía surrealista*, A. Corazón Ed., Madrid, Visor, 1971.

AUB, Max: *Poesía española contemporánea*, México, Era, 1969.

AULLÓN de HARO, Pedro; y otros: *Historia crítica de la literatura hispánica, V. 20, la poesía del siglo XX hasta 1939*, Madrid, Taurus, 1989.

_: *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.

AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel; y otros: *Nueva historia de España, el siglo XX, los primeros treinta años, V. 17*, Madrid, Editorial Edaf, 1981.

_: *Nueva historia de España, el siglo XX, de la segunda república hasta nuestros días*, V. 18, Madrid, Editorial Edaf, 1985.

BABÍN, María Teresa: *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1963.

BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

_: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

BALAKIAN, Anna: *André Breton, mago del surrealismo*, trad. Julieta Sucre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971.

BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

BARTOLI-ANGLARD, Véronique: (1989) *Le Surréalisme*, París, Nathan, 1989.

BAUDELAIRE, Charles: *Pequeños Poemas en Prosa—Paraísos artificiales*, edic. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986.

_: *Curiosidades estéticas*, edic. de Lorenzo Varela, Gijón, Júcar, 1988.

BAREA, Arturo: *Lorca. El poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1956.

BARTHES, Rolando: *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo XXI, 1993.

BELAMICH, André: *Lorca*, Paris, Gallimard, 1983.

BENJAMIN, Walter: *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1988.

BEREMGUER CARISOMO, Arturo: *Los máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, Editorial, 1951.

BINDING, Paul: *Lorca. The Gay Imagination*, London, GMP, 1985.

BLANCH, Antonio: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; y otros: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, V. 11 , Madrid, Castalia, 1987.

BOBES, C: *La metáfora*, Madrid, Editorial Gredos, 2004.

BODINI, Vittorio: *Poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1982.

BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907 — 1936)*, Madrid, Alianza, 1995.

_: *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas I (1923-1936)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

BOUSOÑO, Carlos; ALONSO, Dámaso: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956.

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, t. 1 y II, Madrid, Gredos, 1985.

_: *Épocas literarias y evolución*, 2 t., Madrid, Gredos, 1981.

_: *El irracionalismo poético (El Símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.

_: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.

BOU, Enric: *Pintura en el aire: Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre- Textos, 2001.

_: *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946.

BOWRA, Cecil Maurice: *The creative experiment, Federico García Lorca Romancero gitano*, Londres, Tamesis books, 1949.

BRETON, André; ELUARD, Paul: *Diccionario abreviado del surrealismo*, trad. de Rafael Jackson, Madrid, Siruela, 2003.

BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

_: *Arcano 17*, edic. de Ramón Mayrata y Carlos Wert, Madrid, Editorial Al-Borak, 1972.

_: *Entretiens*, París, Gallimard, 1952.

_: *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

_: *El Surrealismo: Puntos de vista y Manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972.

BRINES, Francisco: *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pretextos , 1995.

BROWN, G. G .: *Historia de la literatura española*, V. 6, el siglo XX, Barcelona, Ariel , 1983.

BROWN, Norman: *Apocalipsis y/o Metamorfosis*, Barcelona, Kairós, 1995.

BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles (1929-1935)*, Madrid, Alianzas, 1973.

BÚRGUER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

CAILLOIS, Roger: *Acercamientos a lo imaginario*, trad. De José Andrés Pérez Carballo, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

CALVO CARILLA, José Luis: *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pretextos, 1992.

CAMPBELL, Roy: *Lorca: an appreciation of his poetry*, New York, Haskell House publishers Ud. , 1970.

CANO, José Luis: *García Lorca, Biografía ilustrada*, Destino, Barcelona, 1962.

_: *Antología de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

_: *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Salvat, 1988.

_: *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

_: *Españoles de dos siglos: de Valera a nuestros días*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1974.

_: *De Machado a Bousoño, Notas sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1955.

_: *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1960.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

CANSINOS ASSENS, Rafael: *El movimiento vanguardista poético*, Madrid, 1924.

CAPOTE BENOT, José María: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

CARNERO, Guillermo: *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989.

_: *Las armas abisinias — Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.

CASTELLET, José María: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

CASTELLORT, Ramón: *La poesía lírica española del siglo XX*, Barcelona, Librería Spica, 1957.

CASULLO, Nicolás: *El debate modernidad pos modernidad*, Argentina, Puntosur, 1989.

CERNUDA, Luis: *La realidad y el deseo (1924—1962)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.

_: *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Enlace, Seix Barral, 1971.

_: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975.

CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *Du surréalisme et du plaisir, Champs des Activités Surréalistes*, Librairie José Corti, París, 1987.

_: *El surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

CIERRE, José Francisco: *Forma y espíritu de una lírica española: noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935*, Granada, Don Quijote, 1982.

CIPLIAUSKAITÉ, Biruté: *De signos y significaciones, juegos con la vanguardia, poetas del 27*, Vol. 1, Barcelona, Anthropos, 1999.

_: *La soledad y la poesía española*, Madrid, Ínsula, 1962.

CIRICI-PELLICER, A.: *El surrealismo*, Barcelona, Omega, 1957.

CIRLOT, Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropolos, 1986.

_: *Introducción a la luz del surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

COBB, Carl W.: *Federico García Lorca*, Boston, Twayne, 1967.

COLECCHIA, Francesca: *García Lorca, a selectively annotated bibliography or criticism*, Nueva York, Garland publishing, 1979.

CORBALÁN, Pablo: *Poesía Surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

COUFFON, C.: *Granada y García Lorca*, Buenos Aires, Losada, 1967.

CORREA, Gustavo: *Antología de la poesía española (1900-1980)*, V. 1, Madrid, Gredos, D. L., 1980.

_: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, D. L., 1970.

CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea: 1898-1950*, Edición de Javier Pérez Bazo, con la colaboración de Carmen Valcárcel, Madrid, Verbum, 2001.

COSSÍO, José María de: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

_: *Recuerdos de una generación en homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970.

CRAIGE, Betty Jean: *Lorca's poet in New York: the fall into consciousness*, Lexington, University press of Kentucky, 1977.

CROW, John A.: *Federico García Lorca*, Bahía blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1958.

CUEVAS, Cristobal: *El universo creador del 27*, Málaga, Edi de Universidad, 1997.

DEBICKI, Andrew P.: *Estudios sobre la poesía española contemporánea. La generación de 1924-25*, Madrid, Gredos, 1968.

_: *Historia de la poesía española del siglo XX, desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, D. L. 1997.

DESCOLA, Jean: *Historia literaria de España de Séneca a García Lorca*, Versión española de Manuel Carrión Crítez, Madrid, Gredos, 1968.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

_: *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

_: *Federico García Lorca, estudio crítico*, Buenos Aires, Kraft, 1948.

_: *Vanguardismo y protesta en la España desde hace medio siglo*, prólogo J. C. Maurer, Barcelona, Los libros de la frontera, 1975.

_: *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948.

DEVOTO, Daniel: *Introducción al Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976.

DIEGO, Gerardo: *Antología de Gerardo Diego– Poesía Española Contemporánea*, edic. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991.

_: *Gerardo Diego y la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

DÍEZ de REVENGA, Francisco Javier : *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Alianza, 1987.

_: *Antología de vanguardia (1918- 1936)*, Madrid, Castalia, 1995.

_: *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio, 1979.

DUCASSE, Isidore. Vid: Lautréamont, Conde de.

DURÁN GILI, Manuel: *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Gráficos Guanajuato, 1950.

_: *Lorca, a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962.

DURAND, GILBERT: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

EARLE, Peter G.; GULLÓN, Germán: *Surrealismo/ Surrealismos, Latinoamérica y España*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1977.

ELUARD, Paul: *El poeta y su sombra*, Barcelona, Icaria Editorial, 1981.

EICH, Christoph: *Federico García Lorca, Poeta de la intensidad*, Madrid, Editorial Gredos, D. L., 1958.

EISENBERG, Daniel: *"Poeta en Nueva York" Historia y problemas de un texto de Lorca*, Barcelona, Ariel, D. L., 1976.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.

FEAL DEIBE, Carlos : *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973.

_: *Lorca: Tragedia y mito*, Ottawa, Canadá, Dovehouse Editions, 1989.

FERGUSON, George: *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1966.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005.

FLYS, Jarslow Miguel: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.

FRIEDRICH, Hugo: *Estructura de la lírica moderna de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

FORTINI, Franco: *El movimiento surrealista*, trad. de Carlos Gerhard, México, Uteha, 1962.

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

_: *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, trad. Luis López Ballesteros y Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

GALLEGOS, José Carlos: *El surrealismo a través del espejo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984.

GAOS, Vicente: *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1986.

GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.

GARCÍA BERRIO, Antonio: HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA de la CONCHA, Víctor: *La poesía española de 1935 a 1975, V. 1, De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, edic.: *Introducción al estudio del surrealismo literario español, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1982.

_: “Época contemporánea (1914—1939)”, F. Rico, Hª y crítica de la literatura española, Barcelona, Crítica, 1984.

_: *Poetas del 27, Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

GARCÍA GALLEGU, Jesús: *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*, Málaga, Centro Cultural de la generación del 27, 1989.

_: *El surrealismo: el ojo soluble*, introducción y selección de Jesús García Gallego, Málaga, Litoral, 1987.

GARCÍA LORCA, Federico: *Antología comentada*, Vol. 1, Poesía, (Ed. Eutimio Martín), Madrid, Ediciones De La Torre, 1998.

_: *Antología comentada*, Vol. 1, Teatro y Prosa, (Ed. Eutimio Martín), Madrid, Ediciones De La Torre, 1989.

_: *Antología poética*: Prólogo de Santos Alonso, Barcelona, Ediciones B, 1989.

_: *Antología poética*: selección, presentación y notas de Andrew A. Anderson, Granada, Editorial del cincuentenario, 1986.

_: *Conferencias 1*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, D. L. 1984.

_: *Poeta en Nueva York*, Edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, D. L. 1987.

_: *Poeta en Nueva York*, Edición de Piero Menarini, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

_: *Primer Romancero gitano*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, D. L. 1990.

_: *Primer Romancero gitano; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías; Romance de la corrida de toros en Ronda y otros textos*

taurinos, Edición de Miguel García Posada, Madrid, Castalia, D. L. 1990.

_: *Prosa inédita de juventud*, (Ed. Christopher Maurer), Madrid, Cátedra (letras Hispánicas), D. L. 1994.

_: *Romancero gitano*, (Ed. y estudio Christian de Paepe), Introducción y comentarios Esperanza Ortega, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

_: *Romancero gitano; Poema del Cante jondo*, Prólogo de José Luis Cano, Madrid, Espasa- Calpe, 1980.

_: *Romancero gitano; Poeta en Nueva York; El público*, Edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, D. L. 1993.

_: *Romancero gitano, Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Prólogo de Nuria Espert, Barcelona, Editorial Optima, 2001.

_: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

_: *Poeta en Nueva York, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Diván del Tamarit*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1980.

_: *Poeta en Nueva York*, edic. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1994.

_: *Antología moderna*, ediciones de Miguel García Posada, Granada, Editorial Comares, La Veleta, Fundación Federico García Lorca, 1995.

_: *Obras Completas 1, Poesía*, ediciones de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

_: *Epistolario Completo*, edic. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.

_: *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar, 1982.

_: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con textos de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, José María de Cossío y Rafael Gómez, Cantabria, Institución Cultural de Cantabria, Fundación García Lorca, 1990.

_: *Poeta en Nueva York; y otras hojas y poemas: manuscritos neoyorquinos*, edición, transcripción y notas Mario Hernández, Madrid, Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación García Lorca, 1990.

GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, (ed. Mario Hernández) , Madrid, Alianza, 1981.

GARCÍA MONTERO, Luis: *Las palabras de Ícaro, estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

_: “El erotismo y la tristeza” en los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos, Barcelona, Tusquets, 2006.

GARCÍA MOREJÓN, Julio: *La poesía de Federico García Lorca*, Introducción y antología, Sao Paulo-Brasil, Faculdade Ibero-Americana, Cenau, 1998.

_: *Federico García Lorca, la palabra del amor y de la muerte*, São Paulo, Cenau, 1998.

GARCÍA- POSADA , Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal , D. L., 1982 .

_: *Federico García Lorca*, Madrid, EDAF, D. L. 1979.

_: *El grupo poético del 27*, Madrid, Anaya, 1992.

_: Los poetas de la generación del 27, Anaya, 1997, p. 89.

GARCÍA MONTERO, Luis: “El erotismo y la tristeza” en los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos, Barcelona, Tusquets, 2006,

GARROTE BERNAL, Gaspar: *Trayectorias poéticas del veintisiete*, Madrid, Magisterio español, 1996.

GIBSON, Ian: *El asesinato de García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.

_ : *Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros a Granada*, Vol. 1, Barcelona, Grijalbo, 1985.

_ : *Federico García Lorca, de Nueva York a Fuente Grande*, Vol. 1, Barcelona , Grijalbo, 1987.

_ : *García Lorca: Bibliografía esencial*, Barcelona, Península, 1998.

_ : *La muerte de Federico García Lorca: La represión nacionalista de Granada en 1936*, Barcelona, Ruedo Ibérico, D . L. 1978.

_ : *Lorca-Dalí, El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1999.

_ : *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Vol. 1, Madrid, Ediciones Folio, 2003.

_ : *La vida excesiva de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, 1988.

GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1931)*, Madrid, Guadarrama, 1980.

GIL, Ildefonso M. (ed.): *Federico García Lorca, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus , D. L. 1973.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis: *El surrealismo, en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos Editor, 1991.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.

_: *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*, Madrid, Moreno—Ávila, 1998.

GÓMEZ YEBRA, Antonio: *Antología de la generación del 27*, Madrid, Bruño, 1995.

GONZÁLEZ, Ángel: *El grupo poético del 27: Antología*, Madrid, Taurus, 1974.

GONZÁLEZ-GERT, M.: “El simbolismo trágico de Federico García Lorca”, *La Torre* 1971, A. 19, N° 73-75.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín: *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula, 1954.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín; ROZAS, Juan Manuel,: *La generación poética de 1927, Estudio, bibliografía y antología*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1974.

GONZÁLEZ RUANO, César: *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

GOZAR, Rafael de: “Algunas notas sobre la vanguardia y el Surrealismo: A modo de introducción al andaluz José María Hinojosa”, *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.

GRANDE, Félix: *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.

GUARDIA, Alfredo de la: *García Lorca: Persona y creación*, Buenos Aires, Schapire, 1944.

GUÉNON, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

GUERRERO RUIZ, Pedro; DEAN-THACKER, Verónica: *Federico García Lorca, el color de la poesía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969.

_: "El estímulo superrealista", *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Curso 1968-1969, Madrid, Gredos, 1970.

_: *Federico en persona: semblanza y epistolario*, Buenos Aires, EMECÉ, 1959.

GULLÓN, Germán: *Poesía de la Vanguardia Española* (Antología), Madrid, Taurus, 1981.

GULLÓN, Ricardo: *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, A-M, Madrid, Alianza, D. L. 1993.

_: *Balance del surrealismo*, Santander, La isla de los ratones, 1967.

HARRIS, Derek: *Poeta en Nueva York*, London, Grant & Cutler, Tamesis Books, 1979.

_: *Federico García Lorca. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. El Público*. Madrid, Taurus, 1993.

HERNÁNDEZ, Mario: *Manuscritos neoyorquinos, Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, Madrid, Tabopress, 1990.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen: *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.

HIGUERA ROJAS, Eulalia-Dolores de la: *Mujeres en la vida de García Lorca*, Granada, Editorial Nacional, 1980.

HOYO, Arturo del: *Federico García Lorca, Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1985.

HUÉLAMO KOSMA, Julio: "Los poemas en prosa: Lorca entre la encrucijada." *Federico García Lorca. Congreso Internacional*. Coord. Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes and Juan Varo Zafra. Granada. 2000.

HUERTA CALVO, Javier: "La crítica de los géneros literarios", Pedro Aullón de Haro, edic., *Introducción a la Crítica Literaria actual*, Madrid, Playor, 1983.

_: *De Poética y Política*, León, Breviarios de la calle del Pez, 1996.

HUERTA CALVO, Javier; GARCÍA BERRIO, Antonio: *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

HURTADO DE MENDOZA, Diego: *Poesía erótica, edición de José Luis Díez Fernández*, Archidona (Málaga), Ediciones Aljibe, *Erótica Hispánica*, 1995.

HONING, Edwing: *García Lorca*, Londres, Jonathan Cope, 1969.

IGLESIAS RAMÍREZ, Manuel: *Federico García Lorca, el poeta universal*, Barcelona, Lux, 1955.

ILIE, Paul: *The surrealist mode in spanish literature*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968.

_: *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982.

JONES, R. O.; M. SCALONE, Geraldine: *Studies in matur spanish literatura and art*, Londres, Tamesis Book, 1972.

JOSEPHSON, Mathew: *Life among the surrealistas*, New York, Holt, Rinchart and Winston, 1962.

_: *Los surrealistas españoles*, trad. de Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1972.

JOSEPHS y CABALLERO, Allen: *Poema del cante jondo y el Romancero gitano*", Madrid, Cátedra, 1977.

LAFFRANQUE, Marie: *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

LARREA, Juan: *Del surrealismo a Machupicchu*, México, J. Mortiz, 1967.

_: *Versión celeste*, edic. de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 1989.

LAURENTI, L.; SIRACAUSA, J.: *Federico García Lorca y su mundo*, New Jersey, Metuhem, The Scarecow press, 1975.

LAUTRÉAMONT, Conde de: *Obras completas*, edic. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires/Barcelona, Editorial Argonauta, 1978.

LECHNER, Johannes: *El compromiso en la poesía española (1898-1939)*, Leide, Universitaire Pesterder, 1960.

LEECH, Geoffery: *Semántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

LEVY, Charles David: *Spanish poetry since 1936*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1962.

LEVY, Fulien: *Surrealism*, Nueva York, The black sun press, 1936.

LITCHMAN, Celia: *Federico García Lorca: A study in three mythologies*, New York, University press, 1965.

LODON, John: *The unknown Federico García Lorca*, Londres, Alts, 1996.

LONDRÉ, Felicia Hardison: *Federico García Lorca*, New York, Frederic Ungar, 1984.

LÓPEZ ALONSO, Antonio: *La angustia de Federico García Lorca: La palabra como síntoma*, Madrid, Algaba, 2002.

LÓPEZ CASTRO, Armando: *Poetas del 27*, León, Universidad, 1993.

LUCIEN MULLER, Fernand: *Historia de la psicología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

MADARIAGA, Salvador de: *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

MARCO, Joaquín: "La poesía hasta 1936", *Historia de la Literatura Española*, Guadiana, T. III, 1974.

MARTIN, Eutimio: *Federico García Lorca, Poeta en Nueva York y Tierra y Luna*, Barcelona, Ariel, 1981.

_: *Federico García Lorca: heterodoxo y mártir (Análisis y proyección de la obra juvenil inédita)*, Madrid, Siglo XXI ed., 1986.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: *Federico García Lorca, Autógrafos*, Oxford, The Dolphin Book, 1975.

_: *El público amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Confrontaciones, 1970.

_: *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March y ediciones Cátedra, 1980.

MEDRANO ILLERA, María José: *Revistas poéticas vallisoletanas de la generación del 27 a la rehumanización*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1974.

MENARINI, Piero: *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca*, Lettura crítica, Firenze, La nuova italia, 1975.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús; y otros: *Historia de la literatura española siglos XVIII, XIX, XX*, V. 11, Madrid , Everest, D. L. 1995.

MILLÁN, María Clemente: “García Lorca y L’Amic de les Arts: “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría.” Federico García Lorca i Catalunya, Ediciones Antonio Monegal and José María Micó, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1998.

MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, Rafael : *Lorca*, Madrid, Akal, D. L., 2000.

MIRÓ, Gabriel: *El ángel, el molino, el caracol del faro*, Instituto de Cultura Juan Gil-Alber, Méjico, 2004.

MOLINA, FAJARDO, Eduardo: *Los últimos días de Federico García Lorca*, Espillgues de Llobregat, Barcelona, Plaza & Janés, 1983.

MONLEÓN, José: *García Lorca: vida y obra de un poeta*, Barcelona, Amayá, 1975.

MONTERO, Manuel: *Poesía española contemporánea, estudio y antología*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.

MORA GUARNIDO, José: *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, 1958.

MORELLI, Gabriele: *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca: páginas de un diario íntimo 1928-1936*, Madrid, Aguilar, 1958.

MORO, César: *La poesía surrealista*, Lima, Pontifica Universidad Católica de Perú, 1997.

MORRIS, C.B.: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, edic. de A. R. Bocanegra, Madrid, Gredos, 1988.

_: *Surrealism and Spain (1920—1936)*, University Press, Cambridge, 1972.

_: *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna. 1983.

_: *The Surrealist Adventure in Spain*, edic. de C. Brian Morris, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies 6, Dovehouse Editions Canada.

MOTA, Francisco M.: *Poetas españoles de la generación del 27*, La Habana, Arte y Literatura, 2 vols., 1977.

MORENO GÓMEZ, Francisco: *La República y la guerra civil en Córdoba I*, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Córdoba, 1982.

MUJICA, Hugo: *La palabra inicial*, Madrid, Trotta, 1995.

NADEAU, Maurice: *Historia del surrealismo*, trad. de J. R. Capella, Barcelona, Ariel, 1972.

NERUDA, Pablo: *Para nacer, he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

ONÍS, Carlos Marcial de: *Ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la generación del 27*, Madrid, José Porrua Turanzas, 1974.

ORTEGA, José: *Conciencia estética en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad Granada, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo: el ocaso de las revoluciones, el sentido histórico de la teoría de Einstein*, Madrid, Calpe, 1923.

ORY, Carlos Edmundo de: *Federico García Lorca*, Ediciones universitarias, París, 1967.

PARAÍSO, Isabel: *El comentario de textos poéticos*, Valladolid, Ediciones Jugar, 1988.

_: *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.

PARIENTE, Ángel: *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Madrid, Júcar, 1985.

PARKER, Alexander: *La Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

PAZ, Octavio: *La búsqueda del comienzo, escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Espiral fundamentos, 1974.

PENÓN, Agustín: *Diario de una búsqueda lorquiana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

PÉREZ BAZO, Javier: *La vanguardia en España: arte y literatira, Paris, Toulouse, 1998*.

PÉREZ CORRALES, José Miguel: *Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Centre de Publicacions Intercambi Científic i Extensió Universitària, 1983.

PIERRE, José; SCHUSTER, Jean, edic.: *Los arcanos mayores de la poesía surrealista*, Argentina, Editorial Argonauta-Alianza Francesa, 1992.

POLLIN, Alice M.: *A concordance to the plays and poems of Federico García Lorca*, Nueva York, Cornell University Press, 1975.

PONT, Jaume: *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001.

PRADO, Javier del.: *Teoría y práctica de la función poética-Poesía siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1983.

PRIETO, Gregorio: *Lorca y la generación del 27*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1977.

PREDMORE, Richard L.: *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985.

_: *Lorca's New York poetry, social injustice, dark love, lost faith*, Durhan, Duke University Press, 1980.

QUINTANA JATO, Beatriz; JIMÉNEZ SEDANO, Livia: *Lorca, un siglo después*, Palencia, Editorial Nebrija, 1999.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, A. Machado Libros, 2002.

RAMOS-GIL, Carlos: *Claves líricas de García Lorca: Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, D. L. 1967.

RAMONEDA, Arturo, ed.: *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1993.

_: *Antología de la poesía española del s. XX, 1890-1939*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

RAMSDEN, Herbert: *Lorca's Romancero gitano*, Manchester, University Press, 1988.

RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1960

RIAL UNGARO, Santiago: *Surrealismo para principiantes*, Buenos Aires, Era naciente, 2004.

RIBAS, Buenaventura: *Estudios históricos y bibliográficos sobre San Ramón de Peñafort*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1890.

RICO, Francisco: *Historia crítica de la literatura española*, V. 8; YUNDURAÍN, Domingo: *Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981 .

_: *Historia crítica de la literatura española*, V. 7, G. de la CONCHA, Víctor, *Época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1995.

RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea, española*, Madrid, Gredos, 1966.

_: *García Lorca, Poeta en Nueva York*, Madrid, Taurus, 1958.

_: *Historia de la literatura española, desde 1700 hasta nuestros días*, Vol. 2, Barcelona, Ediciones B, 1988.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido, Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, D. L. 1994.

RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio: *Lorca en la lírica puertorriqueña*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1981.

RODRIGO, Antonina: *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.

_: *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1975.

ROJAS, Carlos: *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1985.

ROZAS, Juan Manuel: *El 27 como generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.

_: *El grupo poético del 27*, vol. I y II, Madrid, Cincel, 1989.

_: *La generación del 27 desde dentro, textos y documentos*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1974.

RUPERT CABALLERO, Allen: *The symbolic Word of Federico García Lorca*, Alburquerque University of New México Press, 1972.

SAHAGÚN, Carlos (recop.): *Siete poetas españoles; Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1966.

SAINERO SANCHÉZ, Ramón: *Lorca y Sygne, ¿Un mundo maldito?*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1983.

SAINZ DE ROBLES, Federico: *Historia y antología de la poesía española*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.

SALINAS, Pedro: *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958.

_: *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.

_: *Ensayos completos*, III t., Madrid, Taurus, 1981.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988,

SANTOS TORROELLA, Rafael: *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, CSIC, 1992.

_: *“Los putrefactos” de DALÍ y LORCA. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, CSIC, 1995.

_: *Medio siglo de publicaciones de poesía en España*, Segovia-Madrid, Catálogo de revista, 1952.

_: *La miel es más dulce que la sangre: Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

SCARANO, Laura: *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

SCARPA, Roque E.: *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca*, Santiago de Chile, Editora Universal, 1961.

SCHONBERG, Jean Louis: *Federico García Lorca, el hombre y la obra*, traducción Aurelia Garzón del Camino, Méjico, Cía General de Ediciones, 1959.

SIBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: “*Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo and Surrealismo*”, trad. por Carmen Morris, *The surrealist adventure in Spain*, edit. by C. Brian Morris, Canadá, Ottawa Hispanic Studies 6, Dovehouse Editions Canada, 1991.

SORIA OLMEDO, Andrés: *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.

_: María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coordinadores), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000.

_: *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.

STANTON, Leslie: *Lorca, Sueño de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001 .

SUBIRATS, Eduardo: *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1985.

T. YOUNG, Howard: *The Victorious Expression*, Madison, Wisconsin University Press, 1964.

TARRÉS PICAS, Montserrat: *Las vanguardias literarias y el "grupo del 27"*, Madrid, Akal, 1990.

TODOROV, Tzvetan: *The fantastic*, traducción del inglés de Richard Howard, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1975.

TORRE, Guillermo de.: *Historia de las Literaturas Europeas de Vanguardia*, Apéndice, 1925.

_: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963.

_: *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

_: *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970.

_: *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1966.

_: *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix-Barral, 1962.

_: *Estela de Federico García Lorca*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

_: *Fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961.

_: *¿Qué es el surrealismo?*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1955.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.

TURNBULL, E. L.: *Contemporary spanish poetry: Selections from ten poets*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1945.

TZARA, Tristan: *Siete Manifiestos dadá*, trad. de Huberto Haltter, Barcelona, Tusquets, 1987.

UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Círculo de lectores: Tuset, 1970.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

VALBUENA PRAT, Ángel: *Hª de la Literatura Española*, VI., "Época contemporánea", (actualizada por Pilar Palomo), Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

VALENTE, José Ángel: *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España, 1971.

Varios autores: *Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Curso 1968-1969*, Madrid, Gredos, 1970.

VILA-SAN JUAN, José Luis: *García Lorca asesinado: toda la verdad*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. I y II, Madrid, Guadarrama, 1927.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harold: *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*, España, Vervuert Iberoamericana, 1999.

XIARU, Ramón: *Mito y poesía: Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

ZAMBRANO, María: *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

ZARDOYA, Concha: *Poesía española del 98 y del 27: estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1964.

_: *Poesía española del siglo XX: estudios temáticos y estilísticos, generación del 27*, vol. 3, Madrid, Gredos, 1974.

ZULETA, Emilia de: *Cinco poetas españoles: (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1981.

